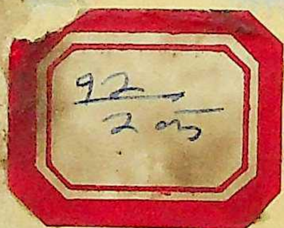
ಶ್ರೀಪುರಂದರದಾಸರ ಸಾಹಿತ್ಯ—೪

भाग - ४

ಕೃಷ್ಣಲೀಲಾ

कृष्ण लीला



ಅಖಿಲ ಕರ್ನಾಟಕ
ಶ್ರೀಪುರಂದರದಾಸರ ೪೦೦ನೇ ವರ್ಷದ ಉತ್ಸವ ಮಂಡಳ
ಧಾರವಾಡ

श्री पुरन्दरदासर साहित्य - ४।
(श्री पुरन्दरदास का साहित्य - ४)
कृष्णलीले।
(कृष्णलीला)

Published with the financial assistance from
Ministry of Education, Government of India·

ಶ್ರೀಪುರಂದರದಾಸರ ಸಾಹಿತ್ಯ-೪

ಕೃಷ್ಣಲೀಲೆ



ಸಂಪಾದಕರು :

ಶ್ರೀ. ಕೃಷ್ಣಶರ್ಮಾ ಬೆಟಗೇರಿ

ಶ್ರೀ. ಹುಚ್ಚರಾವ ಬೆಂಗೇರಿ, M. A. B. T.

ಜೂನ್ ೧೯೬೫

ಜ್ಯೇಷ್ಠ ಪೌರ್ಣಿಮೆ

ಶ್ರೀಪುರಂದರದಾಸರ ೪೦೦ನೆಯ ವರ್ಷದ
ಉತ್ಸವಮಂಡಲ, ಧಾರವಾಡ

ಪ್ರಕಾಶಕರು :
ಶ್ರೀ ಬುರ್ಲಿ ಬಿಂದುಮಾಧವ
ಗೌರವಕಾರ್ಯದರ್ಶಿ, ಅ. ಕ. ಪುರಂದರದಾಸರ
೪೦೦ನೆಯ ವರ್ಷದ ಉತ್ಸವ ಸಮಿತಿ, ಧಾರವಾಡ
Co/ ಮಿಂಚಿನಬಳ್ಳಿ ಕಾರ್ಯಾಲಯ, ಧಾರವಾಡ

೧೯೬೫

(ಪ್ರತಿಗಳು ೨೦೦೦)

ಬೆಲೆ : ೫/-

ಮುದ್ರಕರು :
ರವೀಂದ್ರ ಘಾಣೇಕರ
ಪ್ರತಿಭಾ ಮುದ್ರಣಾಲಯ, ಧಾರವಾಡ
ಧಾರವಾಡ–೧

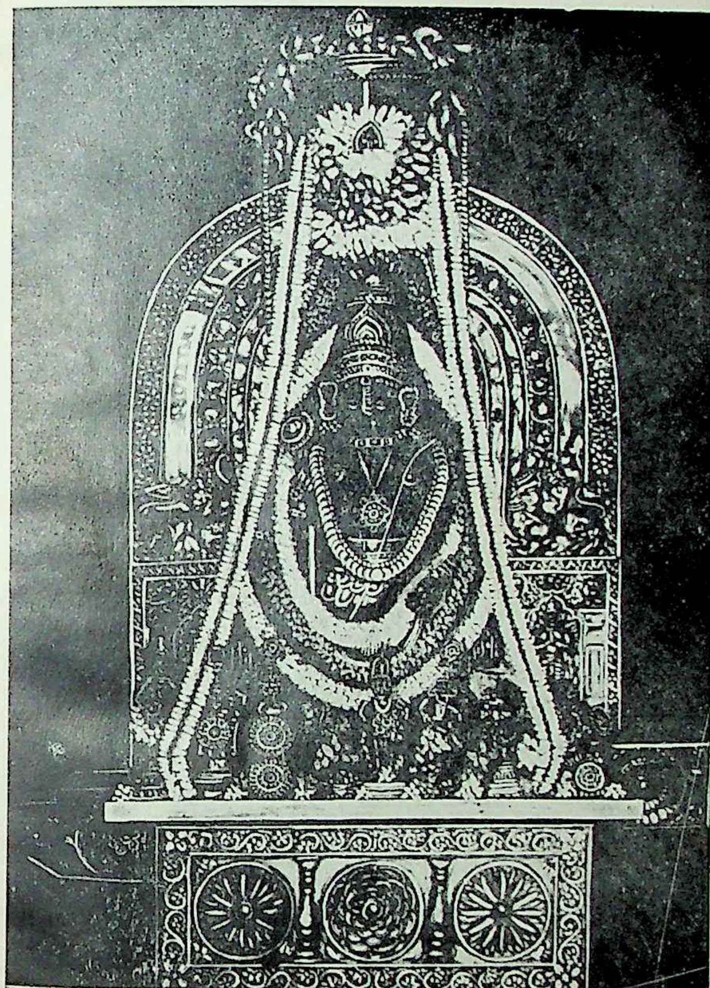
He (Shri Purandaradasa) was not merely a composer but a Laxana-Kara of the highest caliber............In the number of compositional types he created, he has no equal. In every one of them the same perfect comingling of sense, word and music is noticable. His Place as Viggeya-Kara and Laxana-Kara is unique. He is to Karnatak Music what Valmiki is to Sanskrit literature........He is a mighty personality the like of whom it takes the world millennium to produce.

Madras Music Academy Quarterly Journal
Vol. XIII Part I to IV 1942

ಇಂದಿನ ದಿನವಾನಂದದ ದಿನವು
ಇಂದಿನ ದಿನವಾನಂದದ ದಿನ ಪು-
ರಂದರದಾಸರು ಇಂದುವಿನಂತೆ
ಬಂದೆನ್ನ ಕಣ್ಣಮುಂದೀಗ ಸುಳಿಯಲು
ಸಂದರುಶನದಿಂದ ದಣಿದ ನಾ-
ರಂದವರದ ಪುರಂದರ ವಿಜಯ ವಿಠಲನ ಕರುಣಾ
ಸಿಂಧುವಿನೊಳಗೆ ನಾ ಪೊಂದಿ ಮಿಂದೆನೊ !

—ವಿಜಯದಾಸರು

ಪರಿವಿಡಿ



ಶ್ರೀಉಡುಪಿಯ ಅಲಂಕೃತ ಕೃಷ್ಣಮೂರ್ತಿ

SUḶĀDIS AND UGĀBHOGAS

OF

KARNĀṬAKA MUSIC

PROF. R. SATHYANARAYANA, M.Sc.,

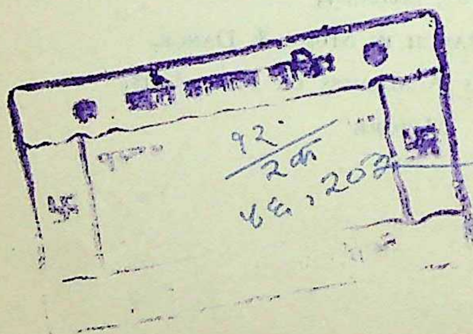
OF MYSORE BROTHERS

Hon. Secretary,

BOARD OF RESEARCH IN MUSIC & DANCE,

SRI VARALAKSHMI ACADEMIES OF FINE ARTS,

MYSORE



CONTENTS

SCHEME OF TRANSLITERATION

The Samskṛta alphabet has been transliterated according to the following scheme :

a ā i ī u ū ṛ ṝ e ai o au ṃ ḥ

k kh g gh ṅ

c ch j jh ñ

ṭ ṭh ḍ ḍh ṇ

t th d dh n

p ph b bh m

y r l v ś sh s h ḷ ksh

ACKNOWLEDGEMENTS

Acknowledgements are due to :

(i) Sri Varalakshmi Academies of Fine Arts, Mysore, for reference facilities of printed works and manuscripts.

(ii) Oriental Research Institute, Mysore for reference facilities of manuscripts.

(iii) Sangeeta Vidwan Sri G. R. Dasappa of Raghuveer Press, Mysore for the neat and quick printing of " Suḷādis and Ugābhogas of Karnataka Music ".

THE SUḶADIS AND UGĀBHOGAS OF KARNĀṬAKA MUSIC

I. INTRODUCTION

Karnataka music is as unique in form as in content in the galaxy of world music. Its achievements in the realms of acoustical and aesthetic theory, technique, instrumentation, composition as well as in research are great and glorious. The compositional patterns characterizing this music, past and present, are studied in their technique, endless in variety, heart-warming in their content and soul-satisfying in their beauty. They span the entire gamut of human experience, from the erotic to the ethical, from the mundane to the mystic. They are unique in their sublimation of each musical expression of experience into devotion and divinity.

The following is an attempt to elucidate two such forms of Karnataka music: the suḷādi and the ugābhoga. A brief background of the technology of compositions in Indian music will be useful in placing them in a historical perspective. Musical composition of any and all types has been denoted in India under the generic name of *prabandha* (*lit.* knit together, essay), until about the 13th century A.D., when Gopālanāyaka of Karnataka distinguished the prabandha from the gīta in his definition of the term *caturdaṇḍī*[1]. In spite of this distinction, the

1. Gopālanāyaka, *cit.*, Veṅkaṭamakhi, Caturdaṇḍīprakāśikā IX. 5, p. 75. Veṅkaṭamakhi restricts the term gīta to the seven sālaga sūḍas (*vide infra*). It is not clear whether he derives this equation from Gopālanāyaka.

term prabandha appears to have retained its generic connotation in our musical literature. The prabandha has been defined by our early writers through its general physical analysis. It contains four melodic organs or *avayava : udgrāha*, the commencement ; *dhruva*, the body of the song ; *melāpaka*, a bridge between these two ; *ābhoga*, the conclusion. An optional fifth organ, called the *antarā*, spanned the dhruva and the ābhoga and was exclusively used in a special group of songs called the sālaga sūḍas. The prabandha consists of six elements or dhātus : *svara*, solfa passages ; *biruda*, signature of the composer, name of the composition or of patron, etc. ; *pada*, words ; *tena*, the syllables *te* and *na* signifying auspiciousness ; *pāṭa*, vocalised sounds of the percussive and other musical instruments ; *tāla*, cyclic time measure[2]. The prabandha has been divided into sūḍa, ālikrama and viprakīrṇa. The sūḍa has been further divided into śuddha and chāyālaga, the latter term having phonetically deteriorated into sālaga. The eight compositional varieties called ēla, karaṇa, ḍheṅkī, vartanī, jhombaḍa, lambhaka, rāsa and ekatālī are sūḍas while twentyfour others, such as the varṇa, varṇasvara etc. are ālikramas ; several unclassified compositions are grouped under the viprakīrṇa[3]. The śuddha sūḍas strictly conformed to their theoretical prescription or approximated to it as nearly as was practicable and were sung only in jātis, grāma rāgas and their derived archaic rāgas. The sālaga sūḍas, on the other hand, were a distinct group of

2. Sārṅgadeva, Saṅgītaratnākara, IV, 7-9 ; 12-19.

3. *Ibid* , IV, 23-33 *et seq*.

special compositions that were restricted to localized usage[4].

The sālaga sūḍas have evolved into the suḷādis.

II. ANTIQUITY

The sālaga sūḍa prabandhas rank among the most ancient, yet sophisticated musical forms of India. Bharata mentions and describes them :

ಶುದ್ಧಶ್ಛಾಯಾಲಗಶ್ಚೇತಿ ದ್ವಿವಿಧಃ ಸೂಡ ಉಚ್ಯತೇ ।
ಏಲಾದಿಃ ಶುದ್ಧ ಇತ್ಯುಕ್ತೋ ಧ್ರುವಾದಿಃ ಸಾಲಗೋ ಮತಃ ।[5]

Kṛshṇadāsa (c 1600 A.D.) ascribes the following passage Dattila (c 200 B.C. to 200 A.D.) :[6]

ತಾಲಾಃ ಸಂಚಾರಿಕಾ ಯತ್ರ ಪಾಟಾದಿ ರಹಿತಾ ಯದಿ ।
ಆದ್ಯಂತಯೋಃ ಪಾಟವೇತು ಯುತಾಸ್ತಾಲಾ ಯದೃಚ್ಛಯಾ ।
ಸೂಡ ಮಧ್ಯ ಪ್ರಬಂಧೋऽಯಂ ಖ್ಯಾತೋ ದತ್ತಿಲಸಮ್ಮತಃ ।[7]

It is interesting to note that Mataṅga (c 5th century A.D.) mentions the elā, karaṇa, ḍheṅkī, vartanī, jhombaḍa and the ekatālī[8] but does not use the term sūḍa for these.

4. *Ibid.*, IV, 311-324 *et seq.*

5. Bharata, *cit.* Tulaja, Saṅgītasārāmṛta, XII, p. 144. Cf. Siṃhabhūpāla, Saṅgītasudhānidhi, *commentary on* Saṅgītaratnākara, IV, 313-314, p. 335. The passage cited is not found in the extant *impressi typis* of the Nāṭyaśāstra.

6. Kṛshṇadāsa, Gītaprakāśa. *extr.* Ramakrishna Kavi, Bharatakośa, p. 737.

7. This passage is not found in the available edition of Dattilam, which is, however, an admitted condensation or abridgement of a larger work : Dattilam, pp. 1, 23-24.

8. Mataṅga, Bṛhaddeśī, pp. 142 *et seq.*

He does not also mention the sālaga sūḍas. Nevertheless, these latter must have been well known and practised in India and especially in Karnataka since very early times since they are described by Someśvara (c 1130 A.D.)[9], Haripāla (c 1175 A.D.)[10], Pārśvadeva (c 1200 A.D.)[11], and other writers before Śārṅgadeva. Pārśvadeva names the śuddha sūḍas as jaghanya sūḍas; he has derived this nomenclature from Jagadekamalla[12]. The corrupt and incomplete text of Mānasollāsa and of Saṅgīta-samayasāra contain the sālaga sūḍas in random order and with lacunae. Thus Śārṅgadeva may be said to be the first to present these systematically in a theoretical context. As usual, he has summarised earlier data on definitions and views in an eclectic and compact manner. For more than three hundred years his descriptions and definitions were borrowed almost universally by later authors, though, as will be shown, these songs were continuously moulting into a nearly metamorphic ultimate form during this period.

III. ETYMOLOGY

It is remarkable that, notwithstanding a history of some two thousand years, the term sūḍa has been left

---

9. Someśvara, Mānasollāsa, XVI. 4, pp. 59, 69 etc

10. Haripāla., Saṅgītasudhākara, *extr.* Mummaḍi Cikka-bhūpāla, Abhinava Bharatasārasaṅgraha, p. 322.

11. Pārśvadevā, Saṅgītasamayasāra. pp. 28-40.

12. Jagadekamalla, Saṅgītacūḍāmaṇi, Manuscript in the Manuscripts Library of Sri Varalakshmi Academies of Fine Arts, Mysore.

unexplained and underived by all our authors on music. It is Kallinātha (c 1440 A.D.) who gives a clue to its origin :

ಸೂಡ ಇತಿ ಗೀತವಿಶೇಷಸಮೂಹವಾಚೀ ದೇಶೀ ಶಬ್ದಃ[13]

This is followed by Veṅkaṭamakhi (c 1650 A.D.) :

ಸೂಡ ಇತ್ಯೇಷ ದೇಶೀಯಶಬ್ದೋ ಗೀತಕವಾಚಕಃ[14]

Tulaja derives the same definition from them both (c 1730 A.D.) :

ಸೂಡ ಶಬ್ದೋಽತ್ರ ದೇಶೀಯೋ ಗೀತಾಲ್ಯರ್ಥೇ ಪ್ರಕೀರ್ತಿತಃ[15]

In as much both Kallinātha and Veṅkaṭamakhi were of Karnataka origin and since the term sūḷa, sūḍa or its other forms are not found in any other Dravidian language except in Kannaḍa, this is clearly a Kannaḍa word connoting a group of certain song types The term gita as distinct from prabhanda in the above statements should be taken in the restricted sense of Veṅkaṭamakhi as applying only to the sālaga sūḍas such as the dhruva. It derives from the root *sūḷ* (or ಸೂಳ್) meaning *to sound* and *to occur in a predetermined order*[16], and indicaies that these seven songs were sung in a presribed order and in tālas which were displayed only through the sounded beats in them[17].

---

13. Kallinātha, Saṅgītakalānidhi, *commentary on* Saṅgītaratnākara, IV, 22. p. 213.

14. Veṅkaṭamakhi, *op.cit.*, IIX, 5, p. 69.

15. Tulaja, *op. cit.*, XII, p. 143.

16. Keśirāja, Sabdamaṇidarpaṇa, Kittel Edn., (1872), p. 33, nos 53, 54.

17. *Vide infra*, Section IIX.

The evolution of the term sūḍa into sūḍādi or sūḷādi presents a problem of considerable interest. Hulagur Krishnacharya's derivation of the term sūḍa from sūdha and śuddha and his statement that the sālaga sūḍas were the creations S'rīpādarāya are wholly unacceptable in view of the above indisputable evidence of their earlier origin and usage[18]. The suffix—*ādi* in this term, meaning, *beginning with* or *et cetera* clearly suggests that other prabandhas were conventionally prescribed or sanctioned to be sung after the seven sālaga sūḍas. The term sūḍādi has replaced the earlier sālaga sūḍa to signify these latter in a definitely modified and crystalline form undoubtedly in the 15th—16th centuries, A.D. This is inferred from the fact that Kallinātha acknowledges the process of modification in their usage and yet retains rhe term sālaga sūḍa without offering a current equivalent term, which he frequently does, in the 15th century A D.[19] In the next century we have for the first time the name sūḍādi or sūḷādi applied to these songs by two foremost writers. Thus Puṇḍarīka Viṭṭhala, in his Nartananirṇaya:

ಧ್ರುವಕೋ ಮಂಠಕಶ್ಚೈವ ರೂಪಕೋ ಝಂಪಕಸ್ತಥಾ ।
ತ್ರಿವಿಡಶ್ಚಾಡ್ಡತಾಲಾಖ್ಯ ಏಕತಾಲೀತಿ ಚ ಕ್ರಮಾತ್ ।
ಸಪ್ತ ಸೂಡಾದಿರಿತ್ಯುಕ್ತೋ ಲಕ್ಷ್ಯಲಕ್ಷಣಕೋವಿದೈಃ ।
ನಗಣೇನ ವಿರಾಮೇಣ ಧ್ರುವಕಸ್ಸ್ಯಾತ್ ತತಃ ಪರೇ ।
ಮಂಠಾದಯೋ ಯಥಾನಾಮತಾಲಕಾಃ ಪರಿಕೀರ್ತಿತಾಃ ।
ಮೇಲಾಪವರ್ಜಿತಾಶ್ಚೈತೇ ಸಾರ್ವಧಾತ್ವೇಕಖಂಡಕಾಃ ।
ಕೂಟಪಾಟಾದಿಭಿರ್ಬದ್ಧಾ ಧ್ರುವಕಾದ್ಯಾ ಭವಂತಿ ಚ ।
ಇತಿ ಸೂಡಕ್ರಮಃ । [20]

18. Krishnacharya, Hulaguru—, Karṇāṭaka Saṅgītavū Dāsakūṭavū, p. 99.

19. Kallinātha, *op. cit.*, pp. 336-342.

20. Puṇḍarīka Viṭṭhala, Nartananirṇaya, Manuscript in the Manuscripts Library of Sri Varalakshmi Academies of Fine Arts, Mysore.

The second reference is made by Ashsṭāvadhāna Somanārya (c 1550 A D.) in his Svararāgasudhārasa :

ಧ್ರುವಾದಿಸಪ್ತತಾಲಶ್ಚ ಸ್ವರಭಾಷಾಪದಾನ್ಯಪಿ (ಸ್ವರರಾಗೈಃ ಪ್ರ–) ಗಾಯಂತೇ ಸೂಳಾದಿರಿತಿ ಕಥ್ಯತೇ ।[21]

It is incontrovertible that the suḷādis in their present form were procreated and propagated by the saint composers of the haridāsakūṭa of Karnataka in the 15th and 16th centures, A.D. Hence Puṇḍarīka Viṭṭhala is probably referring to them when he speaks of *lakshyakovidaih.* Vyāsarāya, the preceptor of Purandaradāsa and the royal preceptor of three generations of Vijayanagar emperors, was a great sanskrit scholar and a great musical composer who was reverently known as Abhinavabharatamuni and as Kalpanācaturānana. Since Purandaradāsa uses the name suḷādi in his song ವಾಸುದೇವನ ನಾಮಾವಳಿಯ ಕ್ಲಿಪ್ತಿಯನು ವ್ಯಾಸರಾಯರ ದಯದಿಂದ ಬಣ್ಣಿಪೆನು .... ಕ್ಷೀರಾಬ್ಧಿಶಯನ ಅಹೋಬಲ ನರಸಿಂಹಮೂರ್ತಿಗಳ ಶ್ರೀನಾಮಗಳ ಸುಳಾದಿ ಅರವತ್ತುನಾಲ್ಕು ಸಾವಿರ[22], this form of the name must have been quite in vogue, sanctioned—and perhaps even created—by Vyāsarāya. In any case, the term suḷādi and the corresponding compositional form were propagated by the haridāsas of Karnataka to such an extent that both the term and the prabandha have come to be retained today only in exclusive association with them. Hence the suffix—*ādi* must have had some practical significance.

---

21. Somanārya, Ashṭāvadhāna—, Svararāgasudhārasa, *extr.* Bengeri Manuscript in the Mss. Library of Sri Varalakshmi Academies of Fine Arts, Mysore.

22. Keshavadasa, Beluru—, Karṇāṭaka Bhaktavijaya, p. 205.

This contention, viz., that the sālaga sūḍa songs were followed by other songs is supported by textual authority. The prescription of a particular order of these and other songs in theory was indicated by the suffix—*krama* or —*ādi*. Someśvara describes the sūḍa-krama thus :

ಕಂದವೃತ್ತಾಧಿಕಃ ಕಶ್ಚಿತ್ ಪ್ರಬಂಧಶ್ಚೇನ್ಮಹಾನ್ ಪುನಃ ।
ಅಲ್ಪಃ ಪಶ್ಚಾತ್ ಪ್ರಗಾತವ್ಯಃ ಏಷ ಸೂಡಕ್ರಮಃ ಸ್ಮೃತಃ ।[23]

This prescription is adjacent to the description of the śuddha sūḍas in the above text and therefore may be taken to apply to them. However, S'ubhaṅkara (16th century, A.D.) mentions that the sālaga sūḍas were followed by compositions in yati and jhumari[24]. The probable practice of following up of the rendering of the sālaga sūḍas with ālikrama and viprakīrṇa prabandhas was replaced by the haridāsas with a more compact and practicable form wherein the above appendages were athetised. Thus the term sūḍādi or sūḷādi or suḷādi came to stay in Karnataka music.

The Kannaḍa origin and usage of the name suḷādi and of the corresponding prabandha is borne out by a reference to it by many a famous Kannaḍa poet. The following few examples may be cited :

ಅಗ್ಗಳ (1189 A.D.) : ಮತ್ತಾಮದದೊಂದು ಭೂಮಿಕೆಗಳೊಳು ಏಕತಾಳ, ಧ್ರುವ, ತ್ರಿಪುಡೆ, ಮಠ್ಯೆಯು, ಝಂಪೆ, ಅಟತಾಳಂ, ರೂಪಕಂ ಮೊದಲಾದ ಸೂತ್ರ (? ಸೂಡ) ತಾಳಂಗಳೊಳಂ ನೂರೆಂಟು ನ್ಯಾಸ (? ದೇಸಿ) ತಾಳಂಗಳೊಳಂ ಕೂಡಿ[25]

---

23. Someśvara, *opt. cit.*, XVI, 4, p. 60.
24. S'ubhaṅkara, Saṅgītadāmodara II, pp. 27, 28.
25. Aggaḷa, Candraprabhapurāṇam, XV, 52.

ಗೀತಕಾದಿ ಶುದ್ಧ ಪ್ರಬಂಧಂಗಳೊಳಂ ಮಾತೃಕಾದಿ ದೇಶೀ ಪ್ರಬಂಧಂಗಳೊಳಂ,
ಧ್ರುವಾದಿ ದೇಶೀ ಗೀತಂಗಳೊಳಂ [26]

ಜನ್ನ (1209 A.D.) : ಇಳಾದಿ ಪ್ರಬದ್ಧ ಶುದ್ಧಮಾರ್ಗದೊಳಂ, ಧ್ರುವಾದಿ-,
ಗೀತಜಾತನೋಕಾಪಕದ ಸೂಳಕ್ರಮದ ದೇಸೀ ಮಾರ್ಗದೊಳಂ [27]

ಪಾಲ್ಕುರಿಕೆ ಸೋಮನಾಥ (ಸು. 1300 A.D.) : ಧ್ರುವ, ಮಠ್ಯ, ರೂಪಕ,
ಝಂಪೆ, ಝೊಂಬಡ, ಇತ್ಯಾದಿ ಶುದ್ಧ ತಾಳಗಳು [28]

ಪದ್ಮಣಾಂಕ (ಸು. 1400 A.D.) : ಸುಪ್ರಬಂಧಮುರು ಮಾರ್ಗಬದ್ಧಂ ತದಂತಂ
ಬಂಧಮನುವೃತ್ತಿಮಾ ಸುಮಹದಿಚ್ಛಾಬಂಧನಮಂತೆ ಸೂಡಾದಿ ಸದ್ರಮಣೀಯ-
ಮಾದತಿ ಚಮತ್ಕೃತಿಗಳಂ [29]

ಚಂದ್ರಶೇಖರ (ಸು. 1430 A.D.) : ಧ್ರುವ ಮಟ್ಟೆಯ ರೂಪಕ ಝಂಪೆ ತಿವಡೆ
ಅಟತಾಳ ಏಕತಾಳ ಮೊದಲಾದ ಸಾಳಗ ಸೂಳಮಂ ಪಾಡುವಲ್ಲಿ [30]

ಬಾಹುಬಲಿ (1539 A.D.) : ದ್ರೂವ ಮಟ್ಟೆಯ ಸೂಳಾದಿ ತಾಳದಿ ರಸಭಾವ
ನೆರೆಯೆ ಮಂಡಲದೊಳು [31]

ಗೋವಿಂದ ವೈದ್ಯ (1648 A.D.) : ನರಸಿಂಹಸ್ತುತಿ ಗೀತಪ್ರಬಂಧವ ಪಿರಿದು
ಸೂಳಾದಿ ತಾಳದಲಿ ಕರವಭಿನಯ ಕೂಡಿ ಕಡುಕುಶಲವೆ ನಾಟ್ಯದಿರವ ಮೆರೆದ-
ರಂಗನೆಯುರು [32]

Thus it is clear that this prabandha has been sung in Karnataka since at least the 12th century A.D. It is important to note that the names of the suḷādi tālas as we know them today have been mentioned by Aggaḷa as long ago as 1189 A.D. This is supported by the incontrovertible testimony of Haripāla cited above[10]. The significance of this will be briefly described later.

---

26. *Ibid.*, XV, 72.

27. Janna, Anantanāthapurāṇam, X. 8 prose.

28. Somanatha, Pālkuriki—, Paṇḍitārādhyacaritramu, Parvataprakaraṇamu, pp. 446, 447, 449.

29 Padmaṇāṅka, Padmarājapurāṇam, V, 62.

30 Chandraśekhara, Pampāsthānavarṇanam, 74, p. 27.

31. Bāhubali, Nāgakumāracaritam, XXII, 98.

32. Govindavaidya, Kanṭhīravanarasarājavijaya, IIX, 61.

B

IV. STRUCTURE

The above quotations from kannaḍa poets as also from Puṇḍarīka Viṭṭhala[20] amply establish that these sālaga sūḍa prabandhas were specifically restricted to be sung to certain tālas. This conventional prescription and practice became so rigid in course of time that these tālas came to be known as the suḷādi tālas.

The phenomenon of restricting a prabandha with respect to a tāla is nothing new in our musical literature. In fact, prabandhas were classified into nibaddha and anibaddha depending on whether they were set to tāla or not respectively. The kṛti is an example in modern times of the former, while daṇḍaka, cūrṇikā, gamaka (e.g., bhāratavācana) etc., are examples of the latter. The nibaddha prabandha is again divided into two classes: niryukta and aniryukta. The niryukta prabandha was distinguished from the latter in that it was prescribed to be sung only to certain specific tālas, metres, sentiments, etc.[33] Thus we have niryukta prabandhas from the times of Mataṅga such as krauñcapada to be sung in prati tāla, siṃhavikrama in ādi tāla, dvipadī in karaṇa tāla and kalahamsa in jhampā tāla etc[34]. An interesting development of this situation is the fact that prabandhas, dances and prosodial patterns were named after tālas in ancient India, since the tālas provided the rhythmic definitions or descriptions

33. Sārṅgadeva, *op cit.*, IV, 21, 22, pp. 212-213. Note that Pārśvadeva (*op. cit.*, IV, 23-25, p. 25) adds a third variety called ubhayātmaka prabandha in which some aspects of the song are fixed by prescription while others are arbitrary and optional.

34. Mataṅga, op. cit., Sl. 408, 421, 422, 423, 425, pp. 144-146.

for these. In this manner, we have varṇa which signifies the names of a nṛtta, vṛtta, tāla and prabandha. We have instances of such prabandhas since at least 1500 years in our country: witness the descriptions by Mataṅga of the prabandhas varṇa, hayalīlā, gajalīlā, jayavardhana etc.[35]

Next, we notice an important step in the evolution of the sālaga sūḍa prabandha: while in the 12th and 13th centuries A.D. (Cf. Someśvara and Sārṅgadeva) these were regarded as seven separate and distinct compositions which were prescribed to be sung in a particular order and manner, they came to be designated and sung as one prabandha, called the suḷādi in the 16th century A.D. (Cf. Puṇḍarīka Viṭṭhala and Somanārya) in which each of the above was considered a stanza or the equivalent of the modern caraṇa This shift from plurality to singularity was undoubtedly wrought by the saints of the haridāsakūṭa as is quite evident in their compositions which are preserved even today. In other words, the suḷādi became a tālamālikā prabandha, just as we have rāgamālikā prabandhas today. However, this should be regarded as an adaptation rather than an invention by Srīpādarāya, Vyāsarāya, Vādirāja, Purandaradāsa and others The idea of a rāgamālikā, tālamālikā or even rāga-tāla-mālikā is coeval with Mataṅga in our music. Thus the caturaṅga prabandha was sung in four caraṇas each set to a different rāga, tāla and language. The śarabhalīlā was sung in eight caraṇas, each in a separate rāgā and tāla[36]. Sārṅgadeva, who draws upon Mataṅga, Arjuna, Someśvara, Sadāśiva and Jagadekamalla for his

35 *Ibid.*, Sl. 400, 412, 413. 421, pp. 144-146.

36. *Ibid.*, Sl. 419, 420, 421, 415, p. 145.

description of the prabandhas, delineates several prabandhas which are rāgamālikās and tālamālikās, both under the ālikrama and the viprakīrṇa. Thus the pañcatāleśvara was sung to the five classical mārga tālas—caccatpuṭa, cācapuṭa, shaṭpitāputra, sampakveshṭāka and udghaṭṭa, to the accompaniment of pāṭāksharas from paṭaha, huḍukkā, śaṅkha, kāmsyatāla and muraja respectively, besides svara singing. Tālārṇava is another tālamālikā which was sung to a large number of tālas. While the former had different tālas set to different parts of the song, the latter had different tālas for the same parts of the song [37]. Among the rāga-tāla-mālikā prabandhas, Sārṅgadeva describes śrīraṅga, śrīvilāsa, pañcabhaṅgī, pañcānana, umātilaka, and rāgakadamba [38]. It is noteworthy that the variety of the rāgakadamba called bhramareḍita was composed to 32 rāgas and 32 tālas; an actual composition of this type was quite popularly known and sung in the 15th century [39]; this has probably evolved into the song called bhramaragīta of the haridāsas.

The sālaga sūḍa prabandha and the suḷādi should therefore be analysed for structure and organization against this background. From a detailed study of Mānasollāsa, Saṅgītasamayasāra, Saṅgītaratnākara, Saṅgītopanishat-sāroddhāra etc., the following structural data of the sālaga sūḍas may be summarized: They are niryukta prabandhas and belong to the tārāvalī jāti because they have only two organs, pada and tāla. They possess udgrāha, dhruva and ābhoga but no melāpaka;

37. Sārṅgadeva, *op. cit.*, IV, 253-265, pp. 306-309.
38. *Ibid.*, IV, 265-267, pp. 311-312, 304.
39. Kallinātha, *op. cit.*, p. 305.

hence these are tridhātuka prabandahas. [Even though all our writers are unanimens in excluding the melodic element melāpaka from the sālaga sūḍas, Kallinātha[46] and Puṇḍarīka Viṭṭhala[20] are indeed explicit on this point, Janna[27] in the early thirteenth century A.D. makes interesting observations. He clearly states that the seven songs consisting of the dhruvaka etc. are deśī in their usage (and, presumably, in origin); that they were collectively called sūḷakrama; that these were called gītas (and not prabandhas) and that these also consisted of the melāpaka. No other writer, including the kannaḍa poets, has associated this spanning melodic element with the sālaga sūḍas. Since Janna offers this passage in the context of a performance for celestial beings, it may be tentatively inferred that this signifies a possible archaic —and perhaps localised—practice. The particular mention of the melāpaka in this context and the very informed, detailed and accurate musicological references by Janna preclude the possibility of his ignorance in the matter.] Except the first, viz., the dhruvaka prabandha, in which the third section of the udgrāha assumes the role of the antara, the others may or may not employ the antara. If they do, they are caturdhātuka prabandhas; if they do not, they are, like the dhruvaka, tridhātuka prabandhas, in which case they are called upāntara in colloquy.

The sālaga sūḍas are seven in number: dhruva, maṇṭha, pratimaṇṭha, nihsāruka, rāsa, aḍḍatāli and ekatālī. Of these seven, only the dhruvaka is differen. from the others in construction. The others have similar structures except in the prescribed tālas and ascribed 'invisible' auspicious powers (*adṛshṭaphala*).

Each one of them has a number of subvarieties depending on these factors. They are to be sung thus: first, the udgrāha, containing only one section (and therefore only one dhātu) possessing one or two caesuras, is sung. Then the melodic element called dhruva is sung twice. If there is no antara, the dhruva is followed by the ābhoga, sung once; this is followed by the singing of the dhruva, on which the song rests. If there is antara, it is sung in any order at the pleasure of the singer, but should be followed by the dhruva, ābhoga and dhruva, each rendered once in the same order. These songs have no prosodial or other prescriptions regarding the size of each verse line. Again, since they are to be sung consecutively and since different rāgas are not prescribed, it is to be inferred that the sālaga sūḍas are to be sung to the same rāga, a practice which is retained even today. That they were sung to a single rāga since at least 1600 A.D. is seen from Kṛshṇadāsa: *Sūḍaprabandhaḥ Kathita ekarāganiveśitaḥ (Vide infra).*

The dhruvaka prabandha, on the other hand, has an udgrāha of three sections; the first two of these are sung to the same dhātu, while the third is in a somewhat higher key. This third segment is called antara. The entire udgrāha is sung twice. The first section of the udgrāha is itself the dhruva, but this is not repeated after the antara; that is, it has no independent existence in the song. The udgrāha is followed by ābhoga. This has two sections: the first section has two segments, both sung to the same dhātu. The second section of the ābhoga is sung in a different dhātu of a somewhat higher key. This second section contains the name of God or of the patron.

After the ābhoga, the first section of the udgrāha, that is, the dhruva is sung, at which the song rests. It should be noted that of the seven sālaga sūḍas, it is only the dhruvaka which has prescriptions regarding the size of each verse line. There are, thus, sixteen varieties of this prabandha: the first has eleven syllables per verse line, the second has twelve syllables, the third has thirteen syllables etc., and the sixteenth has twentysix syllables per verse line.

Each one of the sālaga sūḍas is a niryukta prabandha with respect to sentiment, tāla and adṛshṭaphala. The extent of the verse line is arbitrary and optional in the case of the maṇṭha, pratimaṇṭha etc. Any one varitey from each could presumably be sung in the given order to constitute the sālaga sūḍa prabandha.

The assignment of tālas to these may now be noticed. The dhruvaka prabandha was again exceptional in that it was not sung to its namesake tāla in the period under consideration. It is interesting that among the very numerous deśī tālas in vogue in this period we do not hear of a dhruva tāla at all[40]. This occurs for the first time in the Rāgatāḷacintāmaṇi of Poluri Govinda along with the other modern suḷādi tālas[41] and then in the Caturdaṇḍīprakāśikā of Veṅkaṭamakhi[42] though its form is given by Puṇḍarīka Viṭṭhala for the first time without assigning a name[20]. The dhruvaka prabandha is unique in the use of

40. Except once in the highly corrupt and unreliable text of Aumapatam, XX, 355, p 37.

41. Govinda, Polūri—, Rāgatāḷacintāmaṇi, V, 132 ff. p. 200 *et. seq.*

42. Veṅkaṭamahki, *op. cit.*, III, 83-116, pp. 29-32.

tālas in that it employs nine separate tālas viz., pratimaṇṭha, nihsāru, krīḍā, ēka, ādi, jhampā, dvitīya, laghuśekhara and hayalīlā for its sixteen varieties whereas the others use the namesake tālas alone, multiplying into their subvarieties in terms of differences in the number and arrangement of the component parts of the same uniquely named tāla. Thus, for example, the maṇṭha prabandha is sung to six varieties of maṇṭha tāla, each of these latter being named by prefixing the terms jagaṇa, bhagaṇa. sagaṇa, ragaṇa, nagaṇa and the sixth unnamed one which has two drutavirāmas followed by a laghu.

Regarding the themes for these archaic songs, no primary evidence is available to state their nature or scope, They were composed certainly in kannaḍa and possibly in other languages. That they did not exclusively contain praises of God is clear from the prescription of sentiments which range from sambhoga to vīraśṛṅgāra. It is interesting to note that a number of śuddha sūḍas, ālikramas and viprakīrṇas are definitely associated with this or that language but the sālaga sūḍas are nowhere so associated. This allows an inference of two alternative possibilities: (*a*) that these were so very well known to be sung in kannaḍa alone that no separate mention of the fact was deemed necessary by the authors or (*b*) that they could be sung in any language. Extant evidence does not allow any preference between them.

V. TRANSITION

Even a casual acquaintance with the current usage of the suḷādi makes its drastic differences from the foregoing

descriptions at once obvious. The sālaga sūḍa prabandha passed through a transitional epoch in the 14th and 15th centuries A.D.

Such changes are reflected in the evolution of the dhruvaka prabandha of the sālaga sūḍas in the above period. Another equally important factor is the gradual crystallization of the present suḷādi tālas out of the melange of the deśī tālas. The dhruvaka prabandha, it will be remembered, was niryukta, that is prescribed with respect to the syllabic quantum of each verse line. That this was undergoing a slow change in practice so that theory had to make allowances for it is clear from two sources. First we have the authority of Rāgārṇava, cited by Śārṅgadhara (c 1350 A.D.). According to this work, the dhruvaka is of three types, uttama, madhyama and kanishṭha, depending on the number of caraṇas, pādas or the stanzas it contains. Clearly then, the dhruvaka was changing in its very size. The uttama dhruvaka has six, the madhyama has five and the kanishṭha, four. From the foregoing description of the structure of the dhruvaka prabandha it is clear that there are five parts in it: three of udgrāha and two of ābhoga. The first part of the udgrāha, I repeat, functions also as the dhruva while the third performs the function—an optional function—of the antara. Now, another section was added to the ābhoga in practice, so that it had a total of three segments and the dhruvaka prabandha had a total of six parts. The uttama conformed to the textual prescription of the three-segment udgrāha, but was further changed in that its last segment contained gamaka prayoga, that is, elaboration of the words in it in rāga only, but not set to tāla. The last addendum of the

ābhoga was sung in a higher key and in gamaka, or contained the author's signature. In the madhyama dhruvaka, the ābhoga had only two segments, the second being in a higher key and containing the patron's name. The kanishṭha had only four pādas; here the udgrāha had two segments, the second being in a somewhat higher key. The ābhoga also had two sections, the second in a somewhat higher key, containing the patron's name. The injunction of padaniyama (i.e., conformity to the prescribed number of sections or parts) *and* varṇaniyama (i.e., conformity to prescribed syllabic content) was relaxed into padaniyama *and or* varṇaniyama. Even then, if the varṇaniyama was followed in two sections, the others were exempted from this rule:

ಷಣ್ಣಾಂ ಪದಾನಾಂ ವಾ ವರ್ಣನಿಯಮೋ ವಾ ದ್ವಯೋರ್ಭವೇತ್ ।
ಪದಯೋರ್ವರ್ಣನಿಯಮೋ ಧ್ರುವಾಣಾಂ ಹಿ ದ್ವಿಧಾ ಗತಿಃ ।
ಪದದ್ವಯೇ ಯದಾ ವರ್ಣನಿಯಮಃ ಕ್ರಿಯತೇ ಬುಧೈಃ ।
ತದಾ ಪದಾನಿ ಚಾನ್ಯಾನಿ ಭವಂತಿ ನಿಯಮಂ ವಿನಾ ।[43]

The importance of the dhruvaka prabandha in contemporary musical practice is reflected by Sārṅgadhara's eulogy:

ನ ವಿವೇಕಂ ವಿನಾ ಜ್ಞಾನಂ ಧ್ಯಾನಂ ನಾತ್ಮರಸಂ ವಿನಾ ।
ಶ್ರದ್ಧಯಾ ನ ವಿನಾ ದಾನಂ ಗೀತಂ ನ ಧ್ರುವಕಂ ವಿನಾ ।[44]

and by Sudhākalaśa's praise:

ಯಥಾ ಸರೋ ವಿನಾ ನೀರಂ ಯಥಾ ಗೀತಂ ನ ಧ್ರುವಕಂ ವಿನಾ ।[45]

The second authority in this regard is Kallinātha (c 1440 A.D.). He offers a very lucid analysis of the

43. Sārṅgadhara, Sārṅgadharapaddhati, 1966-1975, pp., 293-294 *et seq.*
44. *Ibid.*, 1965, p 293.
45. Sudhākalaśa, Saṅgītopanishat-sāroddhāra, I, 51, p. 9.

discrepancy between prescription and practice of these prabandhas. In the first place, some of the tālas prescribed for the various sālaga sūḍas were different only in name but were morphically identical. He explains this anamoly ably in his commentary on the tāla chapter of the Saṅgītaratnākara. In the second place, the akshara-niyama of the 16 varieties of the dhruvaka prabandha was not realised in contemporary practice. Then how could these departures be accepted in practice and the songs still called dhruvakas? The explanation is that the term akshara was given an extended connotation to include pada i.e., word, so as to cover this growing divergence in practice. After all, *padārtha* is (often) described as *aksharārtha*. Therefore, it was enough if the dhruvaka conformed to this numeral or magnitudinal prescription in syllables *or* words. When even this was absent in a song which was composed and sung under the name of the dhruvaka, only the adṛshṭaphala, i.e., the capacity to give the variously promised auspicious and other desirable effects was absent. For, after all, these syllabic prescriptions were only for this latter purpose. Even if this is absent, the dṛshṭaphala or visible (and therefore the chief) effect of janarañjana or popular appeal was still there; hence the dhruvaka of current practice was not to be disparaged. The other sālaga sūḍas such as the maṇṭha also did not conform to the textual prescription of tāla, rasa or the promise of invisible—and intangible—effects in current usage; the same argument holds in their case also. Thus Kallinātha :

ನನು ಜಯಂತಾದಿಷು ಷೋಡಶಸು ಧ್ರುವೇಷು ಯೋಽಕ್ಷರಸಂಖ್ಯಾನಿಯಮ ಉಕ್ತಃ, ಸ ವರ್ತಮಾನೇಷು ಕೇಷುಚಿತ್ ಧ್ರುವೇಷು ನ ದೃಶ್ಯತೇ; ತತ್ ಕಥಂ

ಲಕ್ಷಣಹೀನತ್ವೇಽಪಿ ಲೋಕೇ ಪರಿಗ್ರಹ ಇತಿಚೇತ್, ಸತ್ಯಮೇತತ್ । ಅತ್ರಾಕ್ಷರಶಬ್ದೇನ ಪದಾನ್ಯುಚ್ಯಂತೇ ; ಯಥಾಯಮಕ್ಷರಾರ್ಥ ಇತಿ ಪದಾರ್ಥೋ ವರ್ಣ್ಯತೇ । ತೇನ ಕ್ವಚಿತ್ ಪದಾನಾಂ ವಾ ಸಂಖ್ಯಾಯಾ ನಿಯಮೋ ದ್ರಷ್ಟವ್ಯಃ । ಯತ್ರ ಸೋಽಪಿ ನಾಸ್ತಿ, ತತ್ರಾಕ್ಷರಾದೇಃ ಸಂಖ್ಯಾನಿಯಮಾಭಾವಾತ್ ನಿಯಮೋಕ್ತಾದೃಷ್ಟ ಫಲಸ್ಯಾಭಾವ ಏವ, ನ ತು ದೃಷ್ಟಫಲಸ್ಯ ಜನರಂಜನಾದೇರಪಿ । ತೇನ ತೇಷಾಂ ಲೋಕಪರಿಗ್ರಹೋಽಪ್ಯುಪಪನ್ನ ಏವ । ಅನಿಯತಾಕ್ಷರರಸತಾಲಯುಕ್ತಸ್ಯೋದ್ಗ್ರಾಹಾದಿ ಅವಯವಸನ್ನಿವೇಶಸ್ಯಾವಿಶಿಷ್ಟತ್ವೇನ ತೇಷಾಮಪಿ ಸಲಕ್ಷಣತ್ವಾತ್ ಧ್ರುವವ್ಯವಹಾರೋ ನ ಹೀಯತ ಏವ । ಮಂಠಾದೀನಾಂಚ ರಸತಾಲನಿಯಮಾಭಾವೋಽಪ್ಯೇವಂ ದ್ರಷ್ಟವ್ಯಃ [46]

This illustrates an important principle. Whenever a set of newly observed facts differ from an extant explanation of them, be it a physical or biological discipline or in other empirical disciplines such as the musicological, an extension of the connotative, signific or denotative values of the definitive terms is first attempted to interpret observation in terms of theory. This is always an inevitable transitional state. It is only when fact or observation outgrows even this scope of the terms that the old theory is rejected and a new theory installed; new definitions are coined. The accent is always on the acceptance of practice, especially in art disciplines. This is clear from the above extract from Kallinātha. Note in particular his acknowledgement of the departure from textual requirements of the dhruvaka prabandha with respect to rasa and tāla and also of his observation that the arrangement of the melodic componenets such as the udgrāha etc. was no longer characteristic of and specific to the dhruvaka as found in practice. In other words, the dhruvaka and manṭha, etc. were losing the characteristics which distinguished them in theory and practice. There

46. Kallinātha *op. cit.*, pp. 339, 340.

was thus an obvious necessity to extend the interpretive scope of the textual requirements in his time but not enough to warrant a total rejection of the traditional description of this song type. It may be noted that he nowhere calls these prabandhas sūḷādi, a term which must have crept into textual usage in our musical theory between 1450 A.D. and 1550 A.D.[47]

VI. FORMAL CULMINATION

Let us now briefly examine the form of the suḷādi as may be reconstructed from texual data and actual, preserved compositions of the 15th to 17th centuries, A.D.

A major change that the suḷādi underwent in this period, notably in Karnataka, its native land, is in the literary themes. Whereas until this period the sālaga sūḍas could be composed on practically any theme ranging from physical love to divine praise, now they were exclusively sung in the praise of God, or for the social or moral uplift of the individual. The haridāsas of Karnataka were directly responsible for this.

The second major change consisted of a shift in the application of the tālas to these prabandhas—from the deśī varieties to the seven tālas used by us now, *viz.*, dhruva, maṭhya, rūpaka, jhampā, tripuṭa, aṭṭa and eka, besides an eighth called jhompaṭa. This involved three steps : (*a*) selection out of the deśī tālas, such time measures as were simple and possessed a reasonable

47. Note however, that the term sūḍādi is mentioned only once by Sudhakalaśa (*op. cit*, I, 95, p. 14) :

temporal span; and fixation in each of them the organs with respect to number, arrangement and type of accent in the cycle of the āvarta; (*b*) representing all the rhythmic requirements of current and potential practice so that these tālas would be unambiguous, comprehensive and adequate. They would have rigidity enough in form to confer stability and endurance and yet possess enough elasticity to allow for necessary additions and subtractions demanded by the aesthetic needs and/or conventions of the current and future generations; (*c*) the development of a scheme by which these tālas could be applied, correlated, stabilized and propagated in contemporary musica practice. How these three methodological problems were solved by the haridāsas of Karnataka will be considered in the section on Suḷādi Tālas below.

A third change was essentially formal. This involved a shift from plurality to singularity. What were once regarded as seven separate songs came to be considered and sung as a single song. This was made possible by conferring rigidity in the prescription of chronological sequence, continuity and unity in mood and theme as well as unity in rhythmic and melodic structure. These three are the fundamental aspects of any musical composition. This was achieved by regarding these prabandhas as stanzas of a single composition and by bestowing a recurrent melodic pattern on them. In this last, however, textual prescription appears to have been strictly enforced until comparatively recent times.

Such a change would also be reflected in the enlargement and athetization in form. For example, the sūḍakrama of Someśvara as shown above[23] required

many other prabandhas such as kanda and vṛtta to be sung besides the sūḍas. This probably applied to the sālaga sūḍas as well. The compactness and unity of the suḷādi could be maintained only by athetizing the latter. Enlargement would be necessitated by a desire for completeness in rhythmic display. We have two indications of such enlargement in the 16th century A.D. Thus Kṛshṇadāsa :

ತಾಲಾ ನವಾದಿಕಾ ಯತ್ರ ಬದ್ಧಾಃ ಪಾಟಾದಿವರ್ಜಿತಾಃ ।
ಸೂಡಪ್ರಬಂಧಃ ಕಥಿತ ಏಕರಾಗನಿವೇಶಿತಃ ॥ 48

S'ubhaṅkara specifies these nine prabandhas thus:

ಧ್ರುವಕೋ ಮಂಡಕಶ್ಚೈವ ಪ್ರತಿಮಂಡೋ ನಿಶಾರುಕಃ । ರಾಸಕಃ ಪ್ರತಿತಾಲಶ್ಚ ತಥಾನ್ಯಾ ಚೈಕತಾಲಿಕಾ । ಯತಿಶ್ಚ ಝುಮರಿಶ್ಚೇತಿ ಸಾಲಗಂ ಸೂಡಮೀರಿತಮ್ । 49 He also states that the prabandhas called āḍhu (aṭṭa), pratimaṇḍa, niśāruka, rāsaka and adbhuta (?) are chuṭikilās. Note the use of the word chuṭikilā, which refers to the practice of keeping time with the chuṭikā, i.e., snapping of fingers : in other words, the use of the middle and fast tempos. Further, S'ubhaṅkara enumerates ten other varieties called madhyabhāga (?), carcarī, gomnīvṛtta, pari, ukthā, padvalikā, veda, pañcama, āryā, jayaśri and pañcacāmara from an unspecified source. These and many other varieties of the sālaga sūḍas are described in detail by Kumbhakarṇa in his Saṅgītarāja (IV, 2, 27–29, p. 553). S'ubhaṅkara goes on to make the improbable claim that the pratimaṇṭha and these latter ten are not sung according to Bharatamuni :

48. Kṛshṇadāsa, *op. cit*, *loc. cit.*

49. S'ubhaṅkara, *op. cit.*, II, p. 18.

ಪ್ರತಿಮುಂಡೇನ ಸಹಿತಶ್ಚರ್ಚರೀಕಾದಿ ಶಾ(?ಸಾ)ಲಗಾಃ।
ಏಕಾದಶ ನ ಗೀಯಂತೇ ಭರತಸ್ಯ ಮುನೇರ್ಮತೇ ।
ಅತೋ ಲಕ್ಷಣಮೇತೇಷಾಂ ಜ್ಞೇಯಂ ತುಂಬುರುನಾಟಕೇ । [50]

Hence one concludes that these ten beginning with carcarī are found described in the Tumburunāṭaka. However, these are irrelevant to the suḷādis of Karnataka. Irrelevant also are the so called saṅkīrṇa sūḍas he describes at the end of the chapter. The jhumari may be noted here as departing the rules of prosody; the yati is of four types: (a) līlā of 13 syllables sung to a pluta in karuṇā rasa, (b) āndolitā of 15 syllables, sung to a tāla of two laghus, a virāma and a druta in vīra and śṛṅgāra, (c) kaumudi of 17 syllables, sung to lalita tāla (i.e., one pluta followed by a laghu) in hāsya rasa and (d) hamsamālā of 19 syllables, sung to four drutas followed by a guru in śānta rasa.

Veṅkaṭamakhi sheds revealing light on the suḷādis. He clearly states that the above compositions were sung only to nine tālas, and that the prabandhas were sung to the deśī tālas:

ಏತಾನ್ ಧ್ರುವಾದಿಕಾನ್ ಸಪ್ತತಾಲಾನ್ ಸೂಲಾದಿಸಂಜ್ಞಿಕಾನ್ ।
ತಾಲಂ ಚ ಝೊಂಪಾಟಾಖ್ಯಾನಂ ರಗಣಂ ಚ ಕ್ವಚಿತ್ ಕ್ವಚಿತ್ ।
ಗೀತಪ್ರಕರಣೋಕ್ತೇಷು ಗೀತೇಷು ವಿನಿವೇಶಯೇತ್ ।
ಏತನ್ನವಾತಿರಿಕ್ತಾಂಸ್ತು ನ ಗೀತೇಷು ನಿವೇಶಯೇತ್ ।
ಪ್ರಬಂಧೇಷು ಚ ಸಂಯೋಜ್ಯಾಸ್ತಾಲಪ್ರಕರಣೋದಿತಾಃ । [52]

Thus even though he closely follows Śārṅgadeva in the description of the sālaga sūḍas in the gīta prakaraṇa in

50. *Ibid.*, *loc. cit.*
51. *Ibid.*, p. 28.
52. Veṅkaṭamakhi, *op. cit.*, III, 111-113, pp. 31, 32.

the application of the tālas[53], indicates that in his times the suḷādi had come to be sung only to the dhruva, maṭhya, rūpaka, jhampā, tripuṭa, aṭṭa, eka and the jhompaṭa tālas besides another called ragaṇa maṭhya. The jhompaṭa tāla has two drutas of two counts each, followed by a laghu of four counts [54]. The ragaṇa maṭhya has a laghu sandwiched between two gurus as against the ordinary maṭhya which has a druta sandwiched between two laghus. The former is usually of the caturaśra variety, having four counts per laghu, though the triśra and khaṇḍa varieties are also known.

It may be noted in passing that Śubhaṅkara, Veṅkaṭamakhi and others agree that the suḷādi was sung to nine tālas. This change took place between 1550 A.D. and 1650 A.D., since Puṇḍarīka Viṭṭhala [20] and Somanārya [21] have mentioned only the seven suḷādi tālas. An apparent anachronism in the names of the sālaga sūḍas (and of the tālas) may be noticed in the case of Haripāla (c 1175 A.D.):

....ಧ್ರುವೋ ಮಠ್ಯಃ ಪ್ರತಿಮಠ್ಯೋಽಥ ರೂಪಕಃ । ತ್ರಿವಿಡಾಪಿ ಚ ಝಂಪಾ ಸ್ಯಾದಟ್ಟತಾಲಸ್ತು....ಚೇತಿ ಪ್ರಬಂಧಾನಾಂ ಷಟ್ಸಪ್ತತಿರುದೀರಿತಾಃ [10]

and in Sudhākalaśā :

ಉತ್ತಮಃ ಸಾಲಗಃ ಸೂಡೋ ಧ್ರುವಾದ್ಯೈಃ ಸಪ್ತಭಿರ್ಭವೇತ್ ।
ತ್ರಿವಿಡಾ ಝಂಪತಾಲಾದ್ಯೈರ್ಯುಕ್ತಶ್ಚ ವಿವಿಧೈಃ ಪದೈಃ ।
ಪರಿಪೂರ್ಣೋ ಭವೇತ್. ಸೂಡಃ ಕೇಚಿದಾಚಖ್ಯುರಿತ್ಯತಃ ।
ಹೀನಸ್ತು ಮಧ್ಯಮಃ ಪ್ರೋಕ್ತೋಽಧಮೋ ಹೀನತರೈಸ್ತಥಾ । [55]

---

53. *Ibid.*, VII, pp. 60-74.

54. *Ibid.*, III, 85, p. 29.

55. Sudhākalaśa, *op. cit.*, I, 91, 92, p. 13.

D

If we also read Aggaḷa (1189 A D.) with this,

ಮತ್ತಾವುದರೊಂದು ಭೂಮಿಕೆಗಳೊಳು ಏಕತಾಳ, ಧ್ರುವ, ತ್ರಿವುಡೆ, ಮಠ್ಯೆಯು, ಅಟತಾಳ ರೂಪಕಂ ಮೊದಲಾದ ಸೂಡ ತಾಳಂಗಳೊಳಂ [25]

the conclusion becomes inescapable that these prabandhas and their namesake tālas were known and practised in Karnataka at least since the 12th century A.D., but that these acquired universal adoption and application in the 15th and 16th centuries A.D. in other parts of India also.

A fourth and minor change that the suḷadi underwent in the 15th–16th centuries has already been noticed: This is essentially a theoretical one: the sālaga sūḍas were specifically and uniquely called gītas in contradistinction to the prabandhas. Veṅkaṭamakhi raises the pertinent question: since the term gīta has the etymological scope to signify anything sung and should thus cover ālāpa, ṭhāya and prabandha also, why should the sālaga sūḍas alone be called gītas?

ನನು ಗೀಯತ ಇತ್ಯೇವಂ ವ್ಯುತ್ಪತ್ತ್ಯಾಽಽಲಾಪಠಾಯಯೋಃ ।
ಪ್ರಬಂಧಾನಾಂ ಚ ಗೀತತ್ವಮಸ್ತಿ ತತ್ಕಿಂ ನಿರೂಪ್ಯತೇ । ಇತಿ ಚೇತ್,

He himself gives a lucid and convincing answer: the term has acquired a conventional meaning and refers only to the sālaga sūḍas:

ಉಚ್ಯತೇ, ಗೀತಶಬ್ದೋಽಯಂ ಯೋಗತಃ ಪುನಃ ।
ಪ್ರಬಂಧಾಲಾಪಠಾಯಾನಾಂ ವಾಚಕಃ ಸ್ಯಾತ್ತಥಾಪ್ಯಸೌ ।
ರೂಢ್ಯಾ ಸಾಲಗಸೂಡಾಖ್ಯಗೀತಭೇದೈಕವಾಚಕಃ ।
ಅತಃ ಸಾಲಗಸೂಡಾಖ್ಯಂ ಗೀತಮತ್ರ ನಿರೂಪ್ಯತೇ । [56]

The need for such a distinction arises in the justification of the term caturdaṇḍī covering gīta, prabandha, ālāpa

56. Veṅkaṭamakhi. *op. cit.*, IIX, 2-4, p. 69.

and ṭhāya which are the four veritable pillars of music. This term was promoted by Gopalanāyaka of Karnataka as has been noted above.[1]

The term gīta appears to have been used in both a general and a restricted sense in our music. In its general scope of anything sung with an aesthetic appeal, Śārṅgadeva defines gīta as *rañjakah svarasandarbho gītamityabhidhīyate* (*op. cit.*, IV, 1, p. 203). Kallinātha explains the use of the epithet *rañjakah* as applying to *sandarbha* (*Ibid.*). Names of works such as Gītaratnāvalī of Jyāyana etc. also support this definition. A lage number of our musical treatises employ the term in this general sense. However, in Karnataka, gīta has signified specifically the sālaga ,sūḍas at least from the 12th century A. D. Note that Aggaḷa[26], Janna[27], and Govinda-vaidya[32] clearly distinguish the gīta from the prabandha and apply the former only to the sālaga sūḍas. This usage by the practical exponents in music, *vidyāvantaru*, in Karnataka (Śārṅgadeva, *op. cit.*, VI, 797, p. 440 ; *vide also* Kallinātha on the same), appears to have been recognised in theory for the first time by Gopālanāyaka as noted above. That this gained ground is clear from the fact that Kṛshṇadāsa named his work Gītaprakāśa in about 1600 A.D. because of his comprehensive treatment of sālaga sūḍas.

The use of the suffixes -ādi and -krama with 'sūḍa' may be remarked. Padmaṇāṅka [29] uses the word sūḍādi, perhaps for the first time. We have already seen that Janna [27] uses the word sūḷakrama. It is interesting that two out of the three classes of prabandha should be called sūḍa*krama* and āli*krama*, and that the origin or derivations of *both* sūda and āli should be left unexplained. Since the

sanskrit terms *āli* and *krama* overlap in their connotations, it is highly probable that āli is also of a deśya i.e., localised, popular origin. It is also very likely that, like the sūḍas, the ālikrama prabandhas were sung in a continuous, regular order. Śārṅgadeva makes it clear that the āli prabandhas could be interspersed among the *śuddha* sūḍas. If so, these twenty-four songs become āli-*krama* (*op. cit.*, IV, 27, p. 213). Note that the suffix —*krama* appears to have been inspired from sūḍakrama here. In the case of such admixture, the eight śuddha-sūḍas and the twenty-four āli prabhandas are together called sūḍālikrama (*Ibid.*, IV, 28, p. 213). This term has misled some modern authors to equate the sūḍāli to sūḷādi by an argument of syllabic inversion. Such an equation is clearly untenable since the sūḍāli applies *only* to the admixture of śuddha sūḍas with the ālikramas as has been asserted by both Simhabhūpāla and Kallinātha (*loc. cit.*) and also since such admixture is obviously precluded in the sālaga sūḍas from which our modern suḷādis derived directly in name and form. It may be remarked that Aggaḷa[26] calls the śuddha sūḍa prabandhas as śuddha gītas, the āli prabandhas as deśī prabandhas and the sālaga sūḍas as deśī gītas.

VII. FORMAL CONTINUITY

The form of the suḷādi as discussed in the foregoing was fixed and stabilised by the 18th century A.D. and had become very popular as a composition in classical music. It is noteworthy that by this time the suḷādi had come to be recognized as a distinct form characterizing the dāsa sāhitya and devotional music of Karnataka even

as far away as Tanjore. In fact, no composition corresponding to the suḷādi is either preserved or known in any language in India other than in kannaḍa. It is sometimes claimed that Aṇṇamācārya, the vaishṇava saint of Andhra and a senior contemporary of Purandaradāsa, composed similar songs. That he was not the originator of the suḷādi is evident from the many suḷādis composed before his time by S'rīpādarāya etc. It must also be admitted that Aṇṇamācārya nowhere employs the name suḷādi for these alleged compositions; nor indeed, his grandson, Cinnamācārya. Again, the tālas have nowhere been prescribed or specifically indicated for any of his compositions, though presumably these seven tālas were themselves employed. The magnitude of the verse line in these compositions sometimes approximates to the āvarta of the one or the other of these tālas, but this alone does not constitute a suḷādi; the above mentioned prescriptions of the melodic pattern should be rigidly observed in a suḷādi. Such an authentic example from Purandaradāsa will be discussed below. Unfortunately, the songs of Aṇṇamācārya have not been preserved in the original music and therefore we are not in a position to affirm that he composed suḷādis.

We have the authority of Tulaja (c 1730 A.D.) for some very interesting information on the suḷādis. He derives his definitions and descriptions regarding the suḷādi from the Nartananirṇaya of Puṇḍarīka Viṭṭhala, whom he reveres as being equally proficient in theory and practice :

ತಥಾ ಚೋಕ್ತಂ ವಿಟ್ಠಲೇನ ಶಾಸ್ತ್ರಾನುಭವಶಾಲಿನಾ [57]

---

57. Tulaja *op. cit.*, p. 111.

Puṇḍarīka Viṭṭhala himself bases his material on that of Śārṅgadeva[58] and makes the following interesting statement after his description of the maṇṭha prabandha :

ರಂಗದ್ಯೋತೇನ ತಾಲೇನ ತಥಾ ಚಚ್ಚತ್ಪುಟೇನ ಚ ।
ಗೀತಂ ಮಂಠಾಭಿಧಂ ಪ್ರಾಹುಃ ಕೇಚಿಲ್ಲಕ್ಷ್ಯವಿಶಾರದಾಃ ।
ಸೂಡಕ್ರಮಂ ವದಂತ್ಯನ್ಯೇ ಕೇಚಿಲ್ಲಕ್ಷ್ಯವಿಶಾರದಾಃ ।
ಧ್ರುವೋ ಮಟ್ಠೋ ರೂಪಕಶ್ಚ ಝಂಪಾತಾಲಸ್ತತಃ ಪರಮ್ ।
ತ್ರಿಪುಟಶ್ಚಾಡ್ಡತಾಲಾಖ್ಯೈಕತಾಲೀತಿ ಚ ಕ್ರಮಾತ್ ।[59]

It should be noted that the alternative sūḍakrama is ascribed by Puṇḍarīka Viṭṭhala to *lakshya-viśāradas.* This reference is certainly to the lakshya-viśāradas of Karnataka from where he hails That practice was divided in his time—presumably since a long time if credence is to be attached to the above quotations from Aggaḷa, Haripāla and Sudhākalaśa—[10], [25], [55], between retaining the archaic form and accepting the new morphological form of the suḷādi is obvious from the above statement.

This divergence in contemporary practice, however, was neither absolute nor arbitary. The two schools had a common basis so that they were essentially equivalent, except in minor details and variations. Such a reconciliation is ably attempted by Tulaja. He asks, how are theory and practice to be reconciled in the face of the fact that the currently used forms of the dhruvaka etc. prabandhas, which are quite renowned, do not conform to the prescribed rules at all ?

---

58. Puṇḍarīka Viṭṭhala, *op. cit., extr.* Tulaja, *op. cit.,* XII, pp. 146-153 ; also *Ms. loc. cit.*

59. *Ibid., extr.,* Tulaja, *op. cit.,* p. 152.

ಶ್ರೀ ಪುರಂದರದಾಸಾದ್ಯೈರಭಿಯುಕ್ತೈಃ ಪುರಾತನೈಃ ।
ಪ್ರಯುಕ್ತೇಷು ಪ್ರಸಿದ್ಧೇಷು ಲಕ್ಷ್ಯೇಷು ವಿವಿಧೇಷ್ವಪಿ ।
ಧ್ರುವಾದಿಷು ತ್ವದುಕ್ತಾನಿ ಲಕ್ಷಣಾನಿ ಮಹಾಮತೇ ।
ನ ದೃಶ್ಯಂತೆ, ತತ್ರ ಕಥಂ ಲಕ್ಷ್ಯಲಕ್ಷಣಸಂಗತಿಃ ಇತಿಚೇತ್, [60]

He answers this question himself: I, having understood the lakshaṇa of the dhruva prabandha, shall clear this doubt; for this purpose, I shall take the example of the variety of dhruva called jayanta, from a suḷādi of Purandaradāsa in devagāndhāra rāga and rāsā tāla:

. . . ಉಚ್ಯತೇ ಶ್ರೀಮದ್ ಭೋಸಲಾವನಿಜಾನಿನಾ ।
ಧ್ರುವಾದೀನಾಂ ಲಕ್ಷಣಾನಿ ಹೃದಿ ಸಮ್ಯಗ್ ವಿಭಾವಯ ।
ಏವಂ ಕೃತೇ ತತಃ ಶಂಕಾಂ ಸ್ವಯಮೇವ ನಿವರ್ತತೇ ।
ತಥಾಽ ಪ್ಯತ್ರ ಜಯಂತಾಖ್ಯಧ್ರುವೋದಾಹೃತಿರುಚ್ಯತೇ ।
ಶೃಂಗಾರೇ ರಾಸ ಇತ್ಯಾದಿ ವಿಶಿಷ್ಟೈತಸ್ಯ ಲಕ್ಷಣಮ್ ।
ಅಸ್ಯೋದಾಹರಣಂ ಪುರಂದರದಾಸಾನಾಂ ಸೂಲಾದಿಃ ।
ದೇವಗಾಂಧಾರ ರಾಗೇ ರಾಸತಾಲೇ [60]

Then he proceeds to show how these are actually equivalent and that this divergence in practice arises because of a difference in the application of tālas. He illustrates this with a suḷādi of Purandaradāsa, *hasugaḷa kareva dhvani*, which must have been so great a favourite with the people of his times that he does not find it necessary to give the full song:

ಅತಿಪ್ರಸಿದ್ಧತ್ವಾದತ್ರ ವಿಶೇಷತೋ ನ ಪ್ರದರ್ಶಿತಾಃ ।

I have been able to reconstruct the music and words of this suḷādi with great difficulty using the corrupt version in Saṅgīta Sampradāyapradarśinī [61] and the above source.

60. Tulaja, *op. cit*, p. 150.

61. Subbarāma Dīkshita, Saṅgīta Sampradāyapradarśinī, Vol. I, pp. 577-586.

It is astonishing that this composition should have retained its close conformity with textual requirements over the centuries especially in view of the great popularity it enjoyed. Thus in the dhruvaka prabandha of the above suḷādi, the music is tridhātuka and corresponds exactly to the theory in the udgrāha, dhruva and ābhoga ; this is also true of the manṭha and other stanzas of the song.

Tulaja also records certain departures from textual description and tradition in current musical practice. First, there was a relaxation in the prescribed chronological order of the stanzas :

ಪ್ರಯೋಕ್ತ್ರಿಚ್ಛಾತೋ ಧ್ರುವಾದೀನಾಂ ಪೌರ್ವಾಪರ್ಯಂ ತತ್ರ ದೃಶ್ಯತೇ [59]

Second, a change in the prescribed tālas :

ಅಥ ವಾ ಜಯಂತಾದಿಷು ವಿಹಿತತ್ತತ್ತಾಲಭೇದಕೃತ ತತ್ತದಾಖ್ಯೋ ಧ್ರುವ ಇತಿ ಜ್ಞೇಯಃ [59]

Third, changes wrought by differences in local usage :

ತತ್ತದ್ದೇಶಾನುಸಾರಲಕ್ಷಣಮ್ [59]

In this he is referring to the differences in tāla application. It is of interest that that Tulaja uses the currently employed dvitīya tāla for the rāsa and Subbarāma Dikshita changes this to the present ādi tāla. Tulaja concludes his discussion of the suḷādis thus :

ಏವಂ ಸಾಲಗಸೂಡಸ್ಥಸೂಲಾದಿಕ್ರಮ ಈರಿತಃ ।
ಸೂಲಾದಿಭೇದಾ ಬಹವೋऽಪ್ಯೇವಮಿತ್ಯವಧಾರ್ಯತಾಮ್ ।
ತಾಲೈಃ ಸಪ್ತಭಿರೇವೈತೈರ್ಧ್ರುವಾದ್ಯೈರ್ಲೋಕವಿಶ್ರುತೈಃ ।
ಬಹೂನಿ ಗಾಯಂತೆ ಗೀತಾನ್ಯೇತೇಷ್ವೇಕೈಕತಾಲತಃ ।[62]

The popularity of the suḷādis in Tulaja's age may further be noticed from the fact that he gives passages from as

62. Tulaja, *op. cit.*, p. 153.

many as 21 suḷādis of contemporary usage in illustrating the lakshyas of the various rāgas in vogue.[63]

VIII. LAKSHYAPRAYOGA

We shall analyse the lakshyas in the available suḷādis for characteristic and distinguishing features. I have examined a large number of suḷādis including a few by Vyāsarāya and Sripādarāya, but mostly by Purandaradāsa and Vijayadāsa, who are the most prolific composers of the suḷādis and must be regarded as the stabilizers of the suḷādi in practice. In fact, if reliance may be placed on the above cited song of Purandaradāsa[22], sixtyfour thousand suḷādis were composed by him alone! Even after making due allowances for the spuriousness of this composition, exaggeration, etc., he must have composed at least several hundreds of suḷādis, especially in view of the fact that Tulaja considers him, some 150 years later, as the foremost authority in both theory and practice of the suḷādi[60]. After Purandaradāsa, Vijayadāsa is certainly the foremost composer of the haridāsa school.

The suḷādis are, then, tālamālikā compositions. They consist of several stanzas, the number of which varies from five to nine or ten. The number of lines differs from stanza to stanza in the same suḷādi and from suḷādi to suḷādi. The magnitude of the verse line is also not fixed. The available suḷādis rarely conform to the textually prescribed size in words or syllables. They approximate more or less in the syllables per line with the size of the

63. *Ibid*., X, pp 72-111, *passim*.

E

āvarta of the corresponding tāla. The above mentioned suḷādi, *hasugaḷa kareva dhvani*, however, *does* conform to the prescription for the jayanta dhruva. Their literary themes are purely religious and spiritual. Thus they include biography, ritual, worship, divine praise, ethics, social reformation, enunciation, elucidation or interpretation of vedic or upanishadic thought, communion with God, the place of devotion in religious and spiritual experience and so on. They are permeated with the fragrance of intimacy sincerity, and simplicity. In fact, the haridāsa has often sung a suḷādi as a lullaby to send the Lord to sleep. He has made the complete, unconditional and irrevocable surrender of his soul to the Lord's care in the suḷādis. He is intimate enough to chide Him and mock Him in many a suḷādi. God is his father, mother, friend and master; indeed, he has even yearned for this truant and unfaithful Lord as a love consumed, virahotkaṇṭhitā nāyikā. The suḷādi reflects many a facet of the philosophical, religious, spiritual, mystic, social and musical personality of Karnataka.

The suḷādis appear to contain a traditionally predetermined pattern in their tāla characteristics. They contain a minimum of five and a maximum of eight tālas. Of these, dhruva and maṭhya are inevitably used without exception in all the suḷādis I have examined. Each suḷādi invariably concludes with what is called jati or jate. The jati is always of two lines, each having approximately the same prosodial construction and extent, but variable from suḷādi to suḷādi. The jati is often called the mūrchanā. The musicological justification of this latter term, if any, is not known and has no relation to the namesake scalic

modulations derived from the grāma.[64] The jati is the local usage in kannaḍa of the name *yati* prescribed by Subhaṅkara as an integral part of the suḷādi[40] and may also possibly, but not very probably, mean that this concluding section was chorally sung. From the available evidence, it cannot be said that *jati* was specifically restricted to this or that tāla. It oftens serves to function as the literary (but not the musical) counterpart of the *pallavi* in the kṛti and is usually the epitome of the literary theme. The suḷādis almost invariably commence on dhruva tāla and are immediately followed by maṭhya tāla in almost all the *imprimees*, as would be expected from the order of the suḷādi tāla-alaṅkāras in vogue from the 17th century A.D. Notable exceptions are the two given by Subbarāma Dikshita[65] which commence with rūpaka and ādi tālas respectively and do not appear to contain the jati. The unreliable Uḍupi edition of the suḷādis of Purandaradāsa, Vijayadāsa and others also gives instances of aṭṭa, tripuṭa and eka tālas in initial usage[66]. Such disorder has also been noted by Tulaja[59] who indicates contemporary sanction or at least usage. The maṭhya tāla was presumably always used as a ragaṇa variety rather than in its present form, though this is not specifically indicated in any available *impressi typis*. The triśra, caturaśra and khaṇḍa ragaṇa

64. Śārṅgadeva, *op. cit.*, 1, 4, 9, p. 103.

65. Subbarāma Dīkshita, *op. cit.*, pp. 115—120, 577-586.

66 Guru Rao, Pāvañje—, (ed.) Purandaradāsara Suḷādigaḷu, pp. 2, 26, 28. A unique instance of this kind is noticed by Huchcha Rao Bengeri and Krishna Sharma Betageri (eds.), Māhātmyajñāna, p. 145, commencing with tripuṭa tāla.

maṭhya tālas appear to be mostly used. The particular advantage of employing the ragaṇa maṭhya tāla is the facility of uniform prosodial construtіon and the promotion of a sense of triple, quadruple and quintuple movement, i.e., triśra, caturaśra and khaṇḍa gati bhedas. The ragaṇa maṭhya does not appear to have been used in any compositions other than the suḷādis. A variety of maṭhya tāla called pañcagati maṭṭe (pañcāgati, pañcaghāta ?) is employed frequently in the yakshagānas of kannaḍa and telugu for nearly two centuries. This is simply the miniature caturaśra maṭhya tāla in fast tempo (druta laya) which has the following prosodial construction: 00001 or 00010:

ತರಿಕಿಟ ಧಿಂ ನದ್ದಾಂ । ಕಿಟತಕ ತರಿಕಿಟತಾಂ ।
ಧಿನ್ನಾಧೀಂ ತರಿಕಿಟತಕ । ತರಿಕಿಟ ಕಿಟತಕ ತರಿಕಿಟ ।

A careful analysis of the extant suḷādis reveals that they may be broadly classified into some four types :

I. The first has six caraṇas and is represented by five tālas. This type may again be subdivided into five varieties on the basis of the following sequential arrangement in tālas :

(a) Dhruva, maṭhya, tripuṭa, aṭṭa, ādi and jati. This appears to have been the type most favoured by our haridāsa composers, since they occur in by far the largest number. The order of the tālas has been strictly maintained in them.

(b) Dhruva, maṭhya, tripuṭa, aṭṭa, eka and jati.

(c) Dhruva, maṭhya, jhampā, aṭṭa, ādi and jati.

(d) Dhruva, maṭhya, jhampā, tripuṭa, eka and jati.

(e) Dhruva, maṭhya, eka, aṭṭa, jhampā, jati.

In the last three varieties, the middle tālas are sometimes found interchanged in sequence. It shculd be noted that in these five varieties the ādi and eka tālas are never employed together in the same suḷādi. The rūpaka tāla appears to have been omitted altogether in this class, even though the Uḍupi edition gives such instances also[67]. This issue could be settled only after patient examination of authentic and early sources. It will be noticed in the above varieties that only *either* ādi *or* eka and *either* jhampā *or* tripuṭa tāla has been used. Note also the purely kannaḍa forms tivuḍe, tivaḍe, trivuḍe etc. which have exclusively replaced the classical term tripuṭa in all available manuscripts and *impressi typis*. A further important observation is that every one of these types contains the tripuṭa, jhampā or both. This must be read with Sudhākalaśa's statement[55] that the best sālaga sūḍas contain the tripuṭa and jhampā tālas. The inclusion of ādi tāla as a distinct entity may not appear justifiable at first sight since it is tripuṭa tāla with a caturaśra laghu. But, as will be described below, the ādi tāla was a later evolution of the jhompaṭa tāla by a process of inversion in practice and the name of the ādi tāla of later usage has stuck to the caraṇas which were probably sung to jhompaṭa. This tāla is regarded as quite distinct from the tripuṭa tāla by Veṅkaṭamakhi[52], in view of the difference in extent any avayava.

II. The second class of suḷādis has eight caraṇas. These may be subdivided again into only three varieties on the basis of the tāla assignment :

---

67. Guru Rao, Pāvañje—, *op. cit.*, pp. 12, 15, 54.

(a) Dhruva, maṭhya, jhampā, rūpaka, tripuṭa, aṭṭa, ādi and jati.

(b) Dhruva, maṭhya, eka, rūpaka, tripuṭa, aṭṭa, ādi and jati.

(c) Dhruva, maṭhya, jhampā, rūpaka, tripuṭa, aṭṭa, eka and jati.

Here the rūpaka tāla appears to be an indispensable part of the suḷādi. I have not yet noticed an exception to this. In this class, only two out of jhampā, eka and ādi tālas have been used together, but not all three. The above three varieties are derived by adding rūpaka tāla and one of these latter three tālas to each of the six-caraṇa suḷādi. Thus

I (a) + rūpaka + jhampā = II (a).
I (b) + rūpaka + ādi = II (b).
I (b) + rūpaka + jhampā = II (c).

In other words, these varieties have an inner constant core of rūpaka, tripuṭa and aṭṭa tālas besides the constant commencement of dhruva and maṭhya tālas and the constant conclusion with jati The remaining two caraṇas are chosen from the above three optional tālas. Even though at least two more possibilities are available in this class, I have yet to notice such suḷādis. Perhaps a wider search of manuscript material will prove more fruitful.

III. Only a few instances of suḷādis consisting of all the eight tālas with jati are found. This type consists of nine caraṇas, so that there is no repetition of any tāla.

IV. These are suḷādis in which one or more tālas are repeated once or twice. These are also few and far between. Thus in a suḷādi of Purandaradāsa [68], ವ್ಯಾಸರಾಯರ ಚರಣಕಮಲದರ್ಶನವೆನಗೇಸು ಜನ್ಮದ ಸುಕೃತಫಲದಿ ದೊರಕಿತೋ, the caraṇas have dhruva, maṭhya, rūpaka, jhampā, tripuṭa, dhruva, tripuṭa, aṭṭa and ādi tālas respectively, concluding as usual in the jati. Several instances of this type are available in the Uḍupi edition of suḷādis[69]. In the two suḷādis noticed by Subbarāma Dikshita mentioned above, the first has the following arrangement: rūpaka, triśra ragaṇa maṭhya, dhruva, tripuṭa and eka. The second has: ādi, khaṇḍa ragaṇa maṭhya, dhruva; ādi, rūpaka, ādi, eka and aṭṭa.

This classification is by no means complete. The suḷādis were so popular with our musicians and listeners for several centuries that they have blossomed into innumerable inflorescences, full of sweetness and beauty on many a *vāggeyakāralatā*. It would be a difficult task to classify them into all the possible mathematical permutations and combinations. This difficulty has already been experienced by Kallinātha who found that the dhruvaka as well as the other six sālaga sūḍa prabandhas were changing their patterns rapidly [46] and by Tulaja [62] who was himself a composer of the suḷādis of merit.

In fact, the uniform commencement of a suḷādi with the dhruva and maṭhya tālas as found in nearly all the later sources appears to have been a rearrangement

---

68, Huchcha Rao Bengeri and Krishna Sharma Betageri, (eds.), *op cit.*, p 7.

69. Guru Rao, Pavañje—, *op. cit.*, pp. 34, 87 etc.

wrought in about the 18th century A.D. when the sūḷālaṅkāras came to be fixed in sequence. It is also interesting that very few of the suḷādis in the later sources appear to be upāntaras i.e., use the optional melodic bridge called the antara between the dhruva and the ābhoga. This, again, appears to have been athetised in later practice for reasons which are mainly methodological. These two changes suggest that the suḷādis were probably subjected again to a process of alignment with theoretical or textual prescription or with empirical standards in the 18th century A.D. at the hands of the haridāsas and the regular musicologists. The athetisation of the antara would be found desirable by them to avoid the arbitrariness of musical structure its use would involve; without the antara, the form would become more rigid and compact. That the early usages of suḷādis contained the initial employment of tālas also other than the dhruva and maṭhya and the use of the antara, often more than once in the same suḷādi, becomes clear from the unquestionable evidence of a very early manuscript which will be mentioned in the concluding section of the present work. The two suḷādis offered by Subbarāma Dīkshita belong to such an early tradition.

The suḷādis are, of course, sung in a single rāga set to all the caraṇas, ; such a traditional practice is indicated by Kṛshṇadāsa : *sūḍaprabandhah kathita ekarāganiveśitah*[18] and by Puṇḍarīka Viṭṭhala: *ete sārvadhātvekakhaṇḍakāh*[20]. That is, the dhātu of each sālaga sūḍa prabandha (and later, stanza) was set to the same single khaṇḍa or segment. All early sources of the suḷādis and Tulaja establish this point unequivocally. Yet we find Krishna

Rao stating (*op. cit infra*, p. 345) that a single suḷādi may be set to more rāgas than one. Mugali asserts that S'rīpādarāya and Purandaradāsa have composed each stanza of the suḷādi in a different rāga and that this practice was modified later by Vijayadāsa into setting the entire suḷādi to a single rāga (*op. cit. infra*, p. 299). Available evidence appears to contradict these views. The melodic elements are few and conform to the theoretical requirements; these are repeated in all the caraṇas, presumably. However, in the lakshya, *hasugaḷa kareva dhvani*, the different caraṇas have different dhātus, each having a core of dhruva which is repeated to conclude it. So also is the case with the other suḷādi given by Subbarāma Dīkshita. It is a pity that most of the extant manuscripts do not specify the rāgas for the suḷādis even though they were sung obviously in several rāgas. Thus one finds the suḷādis set to sāveri, śrī, devagāndhāri, bhūpāla, yarakalakāmbhodi, nāṭi, varāḷi, śaṅkarābharaṇa, mecabauli, gauḷa, kāmbhodi, regupti, mukhāri, dhanyāsi, deśī, āhiri, malahari, bhairavi, ānandabhairavi, toḍi, kalyāṇi, madhyamāvati, mohana kalyāṇi, kānaḍa etc. It may be noticed that many of these correspond to those often described collectively as battisa rāga. These latter are a group of 32 rāgas traditionally handed down in Karnataka with a special religious significance and are mentioned and enumerated by many a kannaḍa poet, and twice by Puranadaradāsa himself, in his song *tuttūru tūrendu*, and *naḷinajāṇḍa taleya tūgi*[70]. It is possible that the sūḷādis were orginally sung to these 32 rāgas and this rule might have been relaxed later. Tulaja offers not only the

70. *Idhem.*, Purandaradāsara Kīrtanegaḷu, pt. v, pp. 17, 19.

F

names of some of the rāgas in which suḷādis were sung in his days and presumbly at least some fifty years before, as well as actual extracts from their contemporary usage. This information, some three hundred years old, is quite important in reconstructing the history of the suḷādis. Tulaja gives lakshyas for the suḷādis in the following rāgas: śrī, śuddhanāṭi, ārdradeśī, ṭakka, nādarāmakriyā, gaulīpantu, gaula, malahari, varāli, rāmakriyā, śaṅkarābharaṇa, pūrvagaula, nārāyaṇadeśākshi, kedāra, bhairavi, rītigaula, hindolavasanta, mukhāri, bhūpāla[62] and devagāndhāra[59]. Since these rāgas have been exactly described by him, it would be a relatively simple matter to reconstruct suḷādis in them.

As to the actual mode of singing the sulādis, it must be admitted that even their rare current usage today does not elucidate or illustrate, let alone emphasize, their rhythmic bias and specific characteristics. It is deeply regretted that there does not seem to be any continuous and consistent tradition of suḷādi singing even in the mādhva monasteries of Karnataka where one would except it to be kept alive, however crudely. Quite obviously, the tradition is not extinct; it could not be, with such a rich and fertile background, abundance of available lakshya and fervent adherents to the mādhva faith. It is only that the tradition is hidden in unknown, and perhaps unlikely, soil. It is the primary duty of those who consider themselves as lovers of Karnataka music, Karnataka culture, and of mādhva philosophy and mādhva way of life to bring to light and propagate it. Thus it happens that we have to depend on Subbarāma Dīkshita for the method of suḷādi singing. He states:

ಸೂಳಾದಿ : (ಸೂಡ) ಸೂಳಾದಿ ಅನ್ನದಿ ಪ್ರಸಿದ್ಧಾಲಂಕಾರ ಸಪ್ತತಾಳಂಬು-
ಲನು, ರಗಣಮತ್ಯಂಬುನು, ಉದ್ಗ್ರಾಹ, ಧ್ರುವ, ಆಭೋಗ ಧಾತುವುಲತೋ
ಏಕಕಲಗಾ (ಯಥಾಕ್ಷರಮುಗಾ) ವಿಳಂಬಮಧ್ಯಲಯಲು ಗಲದಿಯ್ಯೈ ವರ್ಣಕ್ರಮಂ-
ಬುಲತೋ ಸಾಹಿತ್ಯರೂಪಮ್ಯೈಯುಂಡನು. ಈ ಸೂಳಾದುಲು ಶ್ರೀ ಪುರಂದರ ವಿಠಲ-
ದಾಸುಲವಾರುಗಾಕ ದಕ್ಕಿನವಾರೆವರುನು ಜೂಜಿನಟ್ಲು ಕನುಬಡಲೇದು [71]

Hence the suḷādi should be sung to the well known seven tālas of the modern alaṅkāra, in the melodic elements called udgrāha, dhruva and ābhoga in middle and slow tempos such that the duration of the musical note is the same as that of the corresponding syllable in in the literary theme. It is essentially a liturgical piece; that is, emphasis is more on the meaning of the words rather than on music. This is, incidentally, in conformity with the earlier description by Kallinātha that out of the six elements of the prabandha, the sālaga sūḍas have only two: pada and tāla: *padatālabaddhatvāt dvyaṅgāh | tārāvalī jātimantah.*[72] His description and lakshya differs from Puṇḍarīka Viṭṭhala's prescription of unoptional initial usage of the dhruvaka and the employment of kūṭapāṭaksharas, i.e., imitative syllables common to the paṭaha and other musical instruments[20]. This latter practice of empolying kūṭapāṭa in the suḷādis appears to have been in vogue from at least the 13th century A.D. Śārṅgadeva prescribes that the maṇṭha and other sālaga sūḍas were to be sung to accompaniment of an instumental composition called jakkā, which consisted of repeated playing of a single text of (kūṭa) pāṭa with many pauses:

---

71. Subbarāma Dīkshita, *op. cit.*, Saṅgītalakshaṇasaṅgrahamu, p. 51.

72. Kallinātha, *op. cit.*, p. 342.

ಯೋಽ ವಾದ್ಯತೇ ವಾದ್ಯಖಂಡೋಽ ವಿರಾಮೈರ್ಬಹುಭಿರ್ಮುಹುಃ ।
ಯತಿರ್ಜಕ್ಕಾ ಚ ಸಾ ತಜ್ಞೈರ್ವಾದ್ಯಾ ಮಂಠಾದಿಸಾಲಗೇ ॥[73]

Note the alternative name, yati, for the jakkā; this was presumably retained by the haridāsas at the end of the suḷādi as jati.

Though Subbarāma Dīkshita mentions only the seven suḷādi tālas and the ragaṇa maṭhya for the suḷādis, usage appears to employ one more tāla called turupu jhampe; one such instance, the sṛshṭiprakaraṇa suḷādi of Vijayadāsa: *guṇakāladeśavedajīva* has been recorded in the available *impressi typis*[74] as containing this tāla. It is noteworthy that the same composition also contains the normal jhampā tāla and thus distinguishes it from the former. This is called turita jampe in kannaḍa yakshagāna and turupu jampa in telugu yakshagāna. This has the duration of ten kalās distributed into three beats. Its pāṭa is as follows:

ಧೀಂ । ದಿ । ನ್ನಾಂ ॥ ತರಿಕಿಟ । ದಿ । ನ್ನಾಂ ॥ ಕಿಟತಕ । ತರಿ । ಕಿಟತಕ ॥
ತಕತರಿ । ಕಿಟ । ಕಿಟತಕ ॥ ದಿನ್ನಾ । ಧೀಂ । ತರಿಕಿಟ ॥ ಕಿಟತಕ । ತರಿ ।
ಕಿಟಧಿ । ತ್ತಾಂತಾ ತದಿಗಿಣ ॥ ಇತ್ಯಾದಿ

Another unique suḷādi may be noticed here: this is the navavidhabhakti suḷādi of Purandaradāsa: *hariya ombhattu bhaktiya balladhīra*[75]. This has eleven caraṇas, devoted to the nine modes of devotional service to God, *viz.*, śravaṇa, kīrtana, smaraṇa, pādasevana, arcana,

73. Śārṅgadeva, *op. cit.*, VI, 953, 954, p. 429

74. Guru Rao, Pavañje—, Vijayadāsara Suḷādigaḷu, Vol. II, p. 34.

75. Huchcha Rao Bengeri and Krishna Sharma Betageri, (eds.) *op. cit.*, p. 1.

vandana, dāsya, sakhya, and ātmanivedana. It commences with an introductory caraṇa and concludes with a summary. The tālas have not been specifically prescribed in it, nor the rāga. The syllabic magnitude or prosody of the verse lines are not of much use here in inferring the tāla.

IX. THE EVOLUTION OF THE SULĀDI TĀLAS

The term *tāla* of Indian music, often approximately and inaccurately translated as 'time', 'time measure', 'beat' etc, may be roughly defined as a temporal device which measures out a song into divisions of constant and reasonable span of time, with a small number of definitely, uniformly and constantly placed accents in each such equal division. It is a temporal foil to the song against the uniform rhythmic background of which a predetermined or *ex tempore* cross rhythmic theme, independent or inherent in the song, may be displayed. It provides movement to the melodic theme of a song through such a function. It also bestows unity and coherence in space and time to the tonal substance of song. It confers convergence, direction and stability on the intrinsic and extrinisic rhythmic material in a song. This latter aspect of the definition of the term is high-lighted in Indian musical theory which offers ತಾಲಃ ತಲಪ್ರತಿಷ್ಠಾಯಾಂ ಇತಿ ಧಾತೋಃ ಘಞಿ-ಸ್ಮೃತಃ । [76] as the etymological derivation of the word *tāla*.

The intimate relation of musical rhythm with prosodic rhythm has been recognized by the ancient Indian

---

76. Sārṅgadeva, *op. cit.*, V, 2, p. 3.

musicologist who borrows names of prosodial units such as the laghu, guru, pluta, mātra etc., into musical theory retaining their original connotations and relative temporal sizes, and adapts them for his purpose. Since their conventionally and arbitrarily postulated absolute values in prosody would provide a span too short for musical purposes, he has offered them a flexible size in terms of eka-, dvi- and catushkalās[77]. The tālas of ancient Indian music were divided into mārga and deśī varieties[78]. The former served as standards of reference with respect to unit time and span and also served as basis for further derivation by permutation and combination of their component organs. These are five in number : caccatpuṭa, SSIS'. cācapuṭa, SISS', shaṭpitāputraka, S'SSIS', sampakveshṭāka, S'SSSS' and udghaṭṭa, SSS, where I,S,S' denote a laghu, a guru and a pluta respectively. The laghu has the duration of five short syllables, the guru has twice the duration of the laghu while the pluta has three times the duration of the laghu. Through a differece in the number and arrangement of these component organs, the druta, denoted by 0 (half in duration of the laghu) and the virāma, denoted by ', (half in duration of the just precedent organ) and the rarely used kākapāda (also called hamsapāda), denoted by $\frac{+}{0}$ (four times the duration of the laghu), a large number of secondary tālas are built up. These latter are called deśī tālas. Tālas are again divided in ancient Indian musical theory into tryaśra and caturaśra[79]; these two form respectively the framework for

77. *Ibid* , V, 81. 21 *et seq*, p 9 *et seq*
78. *Ibid*., V, 3, 4, p. 4.
79. *Ibid*., V, 17, p. 9.

triple and quadruple movement. An extension of this principle was practised somewhat implicitly to obtain quintuple movement (khaṇḍa gati). The unit of time for all the tālas was the mātrā, which, by definition, had the duration required for the utterance of five short syllables :

ನಿಮೇಷಾಃ ಪಂಚ ವಿಜ್ಞೇಯಾ ಗೀತಕಾಲೇ ಕಲಾಂತರಮ್ । 80

These syllables were ka, ca, ṭa, ta and pa by convention[81].

The mārga tālas were distinguished by equating the laghu to the mātrā and by a rigorous adherence to this prescription. In the deśī tālas, the mātra was gradually transformed by insistent and persistent practice into a duration of four short syllables[81] as this is by far the most natural and comprehensive unitary interval on the basis of which, or against the background of which other temporal movements can be derived or displayed. While the laghu became synonymous with the mārga tālas, it had the variable size of four, five or six syllabic duration in the deśī tālas. These were respectively called, manushya, deśya and divya laghus[82]. Some misconceptions are currently prevalent regarding the deśī tālas. These are commonly called mārga tālas, probably because of their antiquity and obsolescence. The term mārga has a clear theoretical function to perform in our musical theory besides denoting archaism and should not be misapplied. Only the above five have been named mārga tālas in our

80. Bharata, Naṭyaśāstra, XXXI, 3.
81. Kallinātha, *op. cit.*, pp 139-142.
82. Govinda, Polūri–, *op. cit.*, V, 81, pp. 184-185.

music by tradition and textual authority. Again, it is frequently held that the deśī tālas were, and should be, employed only for purposes of dance and not for classical music. Ample manuscript and textual evidence is available to disprove such a contention.

The 14th and 15th centuries A.D. may be termed the watershed in the history of Indian music. This period reveals both a conceptual revolution and a renaissance of fundamental values and mark out new frontiers in the practice of music. This is reflected in the theory and practice of the tāla also. The mārga tālas gradually began to fade away from vogue and the deśī tālas held the stage almost completely. There was considerable variation in the practice of these tālas. The same name often denoted different structures and different structures, the same name[81]. The virāma (later called the anudruta), was not postulated by the ancients such as Bharata, Dattila and Mataṅga as an organ of the tāla ; it was left undescribed by Sārṅgadeva[83] but was slowly creeping into practice in the day of Simhabhūpāla :

ಅನುದ್ರುತಾದಯೋಽಪಿ ಭೇದಾಃ ಕೈಶ್ಚಿದುಕ್ತಾಃ । ತೇ ಭರತಾದಿ ಪ್ರಯೋ-
ಗೇಷು, ಗ್ರಂಥೇಷ್ವನುಕ್ತತ್ವಾತ್ ಲಕ್ಷ್ಯೇಷ್ವಪ್ರಸಿದ್ಧತ್ವಾತ್ ಚೋಪೇಕ್ಷಿತಾಃ[84]

and became the subject of a raging controversy during the life of Kallinātha[81]. Again, the laghu was being used with a variable size, especially in the middle of the 15th century A.D.[81] These factors were reconciled to theory

83. Note however, that Someśvara (*op. cit.*, XVI, 4, 84) describes the duration of one quarter of a mātrā and calls it drutaka or bindu.

84. Simhabhūpāla, *op. cit.*, on V, 16, p. 8.

by Kallinātha who states that such variations in the laghu are the essenee and attraction of all deśī art and not a demerit, and that the use of the virāma is allowed by theory only in the form of an uncounted appendage of the just precedent organ and never as a distinct, individual organ of a tāla, and that the similarity in the structural pattern, but not merely the absolute value of the temporal span, was, and should be, the criterion for determining the usage and individuality of a tāla[81]. These two idiosyncracies in practice were firmly established by the 17th and 18th centuries A.D. and actually culminated into a tenet of theory. The virāma, which was regarded as an uncounted appendage of the just precedent organ, assuming half the duration of the latter, was given an independent and distinct status in the composition of the tāla, with one quarter of a four-syllable mātrā as its size. The laghu remained, as in the days of Śārṅgadeva, the basis of defining and determining the composition of a tāla, but it obtained wider range and scope, being classified into the five jātis, tryaśra, caturaśra, khaṇḍa, miśra and saṅkīrṇa, having respectively the duration of six (later, three), four, five, seven and nine syllables[85]. The tryaśra laghu of six syllables changed into that of three in this transition period. Thus Tālakalāvilāsa:

ಅನುದ್ರುತೋ ದ್ರುತ[illegible] ಲಘುರ್ಗುರೂ ತತಃಪರಮ್ ।
ಪ್ಲುತಂ ಚೇತಿ ಕ್ರಮೇಣೈವ ತಾಲಾಂಗಾನಿ ಚ ಪಂಚಧಾ ।
ಹಂಸಪಾದಂ ಕಾಕಪಾದಂ ಷಷ್ಠಾಂಗಂ ಕೇಚಿದೂಚಿರೇ ।
ಚತುರ್ಭಿರ್ಲಘುಭಿರ್ಯುಕ್ತಂ ನಿಃಶಬ್ದೇ ಚಿತ್ರತಾಲಕೇ ।
ಚತುರ್ವರ್ಣೈಸ್ತ್ರಿಭಿರ್ವರ್ಣೈಃ ಸಪ್ತವರ್ಣೈಶ್ಚ ಪಂಚಭಿಃ ।
ನವವರ್ಣೈಃ ಲಘುರ್ಭಿನ್ನ ಚತುರಶ್ರಾದಿ ಜಾತಿಮಾನ್ ।

85. Govinda, Polūri—, *op cit.*, V. 79, 80, pp. 183-184.

ಯಥಾ ಚತುರಶ್ರಃ ಚತುರ್ವರ್ಣಃ । ತ್ರ್ಯಶ್ರಸ್ತ್ರಿವರ್ಣಃ । ಮಿಶ್ರಃಸಪ್ತವರ್ಣಃ । ಪಂಚವರ್ಣಃ ಖಂಡಃ । ನವವರ್ಣಾಃ ಸಂಕೀರ್ಣಃ । ಅತ್ರ ವರ್ಣ ಇತಿ ಲಘುಃ । ಮಾರ್ಗಕಾಲೇ ಪಂಚವರ್ಣೋ ಲಘುಃ ।[86]

Convention and theoretical considerations ruled that the caturaśra jāti could not be applied to such tālas as had a virāma in them[87]. The works of Polūri Govinda and Puṇḍarīka Viṭṭhala throw interesting light on this important phase of our musical evolution.

It is a paradox that the very limitless variety and wide range of possibilities which prompted the deśi tālas into existence and abundant usage should have tolled the knell of their departure into oblivion. Yet their history bears eloquent testimony that such was the case. The impossibility of systematizing or standardizing them, the complex prescription of saśabda and niḥśabda kriyās, the over-elaboration of secondary rules for their use, confusion and indeterminacy in the use of the laghu and the virāma, inconveniently large temporal spans, the use of the kākapāda, the growing preponderance of fancy rather than musical value in the creation of these tālas and many other similar practical deficiencies chased the deśi tālas out of currency. However, they left a legacy of conceptual and rhythmic material which contained none of these deficiencies but had the strength and attraction of simplicity, convenience ,compactness and adequacy. It is gratifying that this material was developed into a specific, unequivocal, enduring and memorable contribution by Karnataka.

86. Parameśvara (?), Tālakalāvilāsa, *cit.* Acyutarāya, Tālakalāvāridhi, *extr.* Ramakrishna Kavi, *op. cit.*, p. 250.

87. Govinda, Polūri—, *op. cit.*, V, 134, p. 201.

The prabandhas of medieval Indian music were often divided into rāga-prabandhas and tāla-prabandhas by virtue of specific association by tradition in usage of a particular rāga or tāla. The suḷādis, sanskritized into sūḍādi-prabandhas, belonged to the latter class. They were developed by the vaishṇava saint musicians of the dāsakūṭa of Karnataka into an enduring and beautiful pattern and by a host of their school too numerous to mention here. The term suḷādi is, as has been shown above, unambiguously of kannaḍa origin and derives from the root *suḷ*, meaning *to sound* and *to occur in a predetermined* order. Though these prabandhas were known since ancient times, those of the sālaga sūḍa variety, namely, the dhruva, maṇṭha, pratimaṇṭha, niḥsāruka, rāsaka, aḍḍatālī, and ekatālī were specially favoured by the dāsakūṭa and were adapted to suit their literary needs. This adaptation consisted essentially of simplification, sweeping away of superfluous detail of variation, and application of a number of modified deśī tālas in a definite and fixed order to these songs. Since the discursive content of these songs was the dominating interest, the melodic and rhythmic themes had to assume a secondary and subservient role. Thus, since the words were, more or less, chanted in these songs in a nibaddha way to a simple dhātu, the temporal span had to be short, with a minimum of simply but adequately placed accents. These eliminated altogether the use of the niḥśabda kriyās and were displayed entirely in terms of the sounded beat, i.e., *cāpu* (hence the name *cāpu* tālas). Since the tālas were also fixed in order for occurrence in these songs the name suḷādi is doubly appropriate. The signal service of these great songsters consisted of removing the widely prevalent

confusion regarding the laghu and the virāma, the adoption and adaptation of specific deśī tālas from the vast melange of practice with a skill and forethought which is eloquently witnessed by the triumph of these tālas over the ravages of Time and by their exclusive current usage today. Setting aside all textual or conventional prescription of deśī tālas for the prabandhas, they gradually replaced the earlier prescriptions by (1) pratimaṭhya IIS', (2) baddhāpaṇa, also called aḍḍatāli or tripuṭa 101 and 011 respectively, (3) yatilagna 01, (4) jhampā 10'0', (5) dvitīya or turaṅga 001, (6) kuḍukkā or prati 0011, or varṇayati 1100 and (7) eka or ādi 1 or 0—tālas[88] and renamed them dhruva, maṭhya, rūpaka, jhampā, tripuṭa, aṭṭa and eka tālas respectively because these were exclusively associated with the gītas i.e., suḷādis traditionally and currently. That such an ancient tradition existed in Karnataka has been already shown above [10, 25, 55]. They also added three others to these staple tālas: the jhompaṭa (the inverted present ādi tāla), ragaṇa maṭhya, and the turupu jhampe. The suḷādi was, and still is, an yathākshara prabandha.

These dāsakūṭa composers were instrumental in establishing these tālas in vogue almost to the exclusion of all other tālas even in their own times. Their work was facilitated by the enviable royal patronage of the Vijaya-

88. The description of these tālas have been eclectically extracted from [a] Sārṅgadeva, *op. cit.*, V, 236-312, pp. 134-160, [b] Nandikeśvara, Bharatārṇava, VII, 430-492, pp. 202-262, [c] Nārada-Saṅgītamakaranda, Nṛtyādhyāya, II and III, [d] Jagadekamalla, *op. cit.*, Ms. in the Sri Varalakshmi Academies of Fine Arts Library, Mysore, and [e] Gopatippendra, Tāladīpikā, Ms. in the Manuscripts Library of Sri Varalakshmi Academies of Fine Arts, Mysore,

nagar emperors who witnessed the acme of the glory of South India. The result was enduring for at least four reasons :

(1) The times badly needed such a change and the propagation of these tālas was aided by their simplicity, adequacy and easy applicability to both classical and applied music.

(2) The propagators were large in number, worked with a religious zeal and devotion and had the backing of both the royalty which was far reaching in influence and range and also of the ordinary teacher and composer.

(3) These propagators produced so huge a number of compositions exclusively in these tālas and established them in practice, that those set to other tālas gradually melted away into an ever decreasing minority.

(4) The songs of the dāsakūṭa contain so much valuable moral, ethical, spiritual, ritual and religious material, and often are the epitomes of the vedas and upanishads–Purandaradāsa's works are, in fact, collectively called 'Purandaropanishat'–besides containing important material from the mantra śāstra and the yoga śāstra, that they were cherished and perpetuated by posterity for these values in addition to their musical value and excellence.

Limitation of space does not permit us a detailed study of the fascinating history of these tālas here. So I will be content with briefly tracing their evolution into their present form as gleaned from three major authorities : Puṇḍarīka Viṭṭhala, Polūri Govinda and Veṅkaṭamakhi. It is Puṇḍarīka Viṭṭhala who mentions, for the first time

as well as names and describes the present suḷādi tālas with all the five laghu jāti variations and gives an important orientation in theory regarding these[89]. Ramakrishna Kavi asserts that these suḷādi tālas are mentioned by Arjuna and Hanūmān, but leaves this statement unsupported[90]. His manuscript sources appear to be of questionable antiquity for such a statement. Polūri Govinda gives the following structures for the suḷādi tālas: dhruva, IS0, maṭhya 101, rūpaka 01, jhampā 0UI, triputa 000', aṭṭa 1001, and eka, 0[91]. It may be noticed here that the two consecutive (initial and final) laghus of our present dhruva tāla are fused into a guru so that the latter laghu is not accented; the order of the organs in the jhampā tāla is inverted; what we now regard as a laghu of three kalās in tripuṭa tāla started its career as a viramānta druta but obtained at the hands of Govinda a double accent on the first and the third kalās; finally, his aṭṭa tāla was transformed into its present form through the contiguity of the initial and final laghus. In fact, he has himself incorporated these changes in the suḷādi tālas in his later work, Rāgatāḷacintāmaṇi[92]. Govinda makes the further interesting observation that tālas containing the anudruta, i.e., tripuṭa and jhampā tālas cannot have a caturaśra laghu. They can thus have only four jātis each, while the remaining five can be reckoned in all the five jātis, thus making a total of

89. Puṇḍarīka Viṭṭhala, *op. cit.*, Ms. in Mss. Lib. of Sri Varalakshmi Academies of Fine Arts, Mysore.

90. Ramakrishna Kavi, *op cit.*, p. 301.

91. Govinda, Polūri-, Tāḷadaśaprāṇadīpikā, 86, 87, p. 63.

92. *Idhem*, Rāgatāḷacintāmaṇi, V, 133, 134, pp 200, 201.

thirtythree, in stead of thirtyfive tālabhedas[93]. There is indeed a flood of light in the transitional state of these tālas in his Rāgatāḷacintāmaṇi and Tāḷadaśaprāṇadīpikā. Thus, he states that the virāma, instead of being the uncounted appendage of the just precedent organ, emerged as an independent entity and was equated to the anudruta. The anudruta and the druta were no more regarded in terms of the duration of the laghu, but were assigned absolute durations of one quarter and one half of the four-syllable mātrā, i.e., a duration of one and two syllables respectively[94]. The nascent state of the anudruta is clear from the above stipulation regarding the jātis.

The reason for such a restriction is not far to seek. Besides the above equation, the anudruta also served an entirely different purpose; it was defined as the period of rest following a tālakriyā: *kriyānantaraviśrāntirūpatvād bhinnakālaśca* (Kallinātha, *op. cit.*, p. 141). When these concepts were forged into a rigid form so that the anudruta had a clear cut definition and duration, its scope was also restricted. Clearly, it could not follow large temporal spans; if it did, it would introduce asymmetry into the structure and would also introduce difficulties of manipulating in higher speeds (kāla). Hence it was omitted from the deśi tālas. It is noteworthy that it has been inserted into only such suḷādi tālas as have (in current usage) only one lagu and at least one druta. In triputa tāla, 000', it serves as the drutavirāma while in the jhampā tāla, 0UI, it serves as the anudruta, being equal

93. *Idhem.*, *op. cit.*, *loc. cit.*, Tāḷadaśaprāṇadīpikā, 89, 90, p, 64.
94. *Idhem.*, *ibid.*, *inter alia.*

in temporal value. In both the cases, it follows a druta. In cannot follow a laghu in the suḷādi tālas as virāma in the triśra, khaṇḍa, miśra and saṅkīrṇa laghus because it would give an impracticable fractional value and in the caturaśra laghu because it would then be equivalent to the triśra laghu in dvikalā. It cannot follow a laghu as the anudruta; for, the triśra and caturaśra laghus would be transformed into caturaśra and khaṇḍa laghus respectively, while the khaṇḍa, miśra and saṅkīrṇa laghus would become the equivalents of triśra, caturaśra and khaṇḍa laghus in dvikalā. (In the case of the modern jhampā tāla, where in the anudruta follows the laghu, the problem has been solved by accenting the former.) This latter situation has been ineffectually and pseudo-theoretically covered in recent works (Cf. Gānabhāskaramu by K. V. Srinivasa Iyengar, *inter alia*) by naming the laghus with six, eight, ten, eleven, etc. counts as mālā or saṅkara laghus. This is the reason why the anudruta came to be associated originally with the druta alone in the suḷādi ālas.

Further, the caturaśra tripuṭa tāla is similar to the jhompaṭa tāla; the caturaśra jhampā tāla is similar to the triśra tripuṭa tāla except that the second druta in the latter is left unaccented. It is to avoid morphological confusion and to maintain the individualities of the jhompaṭa tāla and the triśra tripuṭa tāla that the caturaśra jāti was proscribed from these. The tripuṭa tāla, 000', having no laghu, could not be permuted by jātibheda. Hence the final drutavirāma was transformed into an initial triśra laghu. This facilitated the uniform application of the principle of the jāti for all the tālas. Again, the

jhompaṭa came to be identified later with our present ādi tāla by inversion. Thus the above restriction was replaced by the *jātibheda tattva* in our musical practice. The musicians and musicologists of the 15th to the 17th centuries, A.D. must be congratulated on their methodological insight and achievement in this matter.

Again, the triśra jāti laghu with its former duration of six syllables was reduced by practical exponents into half this value. As is natural in such states of transition, there was an attempt at reconciling ancient theory with current trends of practice, as is evident in the retention, at least in theory, of three types of laghu: that of six syllables, derived from the earlier tryaśra tālas, was called deva laghu; that with five syllables, derived from the classical mātrā, was called deśya laghu; that of four syllables, which enjoyed exclusive current usage, was called the manushya laghu. Depending on the use of such laghus, Govinda divides the suḷādi tālas into mārga and deśya varieties, assigning the former, as usual, to celestial use and only the latter for mortals[95]. In an overall estimation of this phase, it may be noted that the laghu was in its final stages of standardization into four syllables, the virāma and the druta had already clearly emerged as distinct entities; though the number of each kind of organ was fixed in the construction of a tāla, the sequence of such organs was still in a fluid condition and that the triśra laghu of three syllables, which was postulated just about now, was still occasionally represented by the combination of a druta and anudruta, as in the case of the tripuṭa tāla.

95. *Idhem.*, Rāgatāḷacintāmaṇi, V, 81, pp. 184, 185.

However, it is from Veṅkaṭamakhi that we find the clear origins of our present suḷādi tālas even more. Indeed, it is he that first associates varṇa-alaṅkāras with the suḷādi tālas so that the term alaṅkāra is synonymously understood today with the suḷādi tālas. As a matter of fact, these very alaṅkāras have been retained now with but few modifications. The value of his descriptions lies in his assigning a definite duration in the form of a number of syllables to the various organs in each suḷādi tāla, so that the structure of each of these tālas is crystal clear. Besides the above suḷādi tālas, he also describes the jhompaṭa having the structure 001 where the laghu has four syllables, so that by gradual inversion, which commenced even in his days, it emerged as our ādi tāla. Next, in the case of the dhruva and jhampā tālas, he describes two varieies depending on their use in dance or in classical music. Thus the nāṭyadaṇḍī dhruva had a laghu of four syllables, followed by a guru of ten syllables, so having only two accents, on the first and fifth syllables respectively. This corresponds to the dhruva tāla described by Polūri Govinda in the Tāḷadaśaprāṇadīpikā and points to its fluidity in contemporary use. Note also that this tāla makes use of laghus of four and five syllables, thus admitting a possibility of contiguous quadruple and quintuple movement. The vīṇādaṇḍī dhruva, on the other hand, had two successive laghus of four syllables each, followed by a laghuśekhara of six syllables, thus having three accents on the first, fifth and ninth syllables respectively The credit of reviving the earlier concept of laghuśekhara in a tangible form must thus go to Makhi. Note that this form of

dhruva tāla corresponds to our own except that there is an inversion and that the druta is not accented. Even though the nāṭyadaṇḍī dhruva had theoretical sanction, the vaiṇikas, Veṅkaṭamakhi says, preferred that of the three accents since the rhythmic display has greater possibilities in the latter. Similarly, the nāṭyadaṇḍī jhampā had an anudruta of one syllable, then a druta of two syllables, and finally a laghuśekhara of seven syllables. It is obvious, then, that the laghuśekhara was regarded in his times as a separate unitary organ of a variable size. The vāggeyakāra jhampā had the same size of ten syllables, but was divided only into two accents: a virāmānta druta of three syllables followed by a laghuśekhara of seven syllables. The nāṭyadaṇḍī was the theoretically approved standard ; nevertheless, the practical exponents such as the vaiṇikas preferred the variety with the three dhātus for the same reason as above. Even though the sequence of organs in the dhruva and jhampā tālas is given as above in the Caturdaṇḍīprakāśikā, their illustrations correspond exactly to their modern compeers. Stipulating the laghu of four syllables, the druta of two syllables and anudruta of one syllable, the structure of the other suḷādi tālas according to Veṅkaṭamakhi may be written down as follows: maṭhya 011, rūpaka 01, tripuṭa 000', aṭṭa 0011, and eka 0,[42]. It will be observed that in the maṭhya and aṭṭa tālas, the sequence has suffered a change because of the contiguity of the initial and final laghus. Similarly, the triśra laghu of our tripuṭa tāla still continues to be composed of a virāmanta druta, i.e., three syllables with an initial accent. It may be recalled here that the tripuṭa tāla in its cāpu form is

sometimes even today displayed with two consecutive accents of two kalās each followed by an unaccented 'husi' of three kalās. It is also of interest that in the above arrangements the organs are placed in the order of increasing sizes. This logical arrangement underwent a transformation into their present forms due to the desire for raktilābha of the vaiṇikas. Veṅkaṭamakhi points out that this inversion of the order of the organs was evident in his own times :

ಯದ್ಯಪ್ಯಷ್ಟಾವಲಂಕಾರಾ ಲಕ್ಷ್ಯವರ್ತ್ಮನಿ ಸಂಪ್ರತಿ ।
ಉಕ್ತಲಕ್ಷಣಮಾರ್ಗೇಣ ದೃಶ್ಯತೇ ನೈವ ಕುತ್ರಚಿತ್ ।
ತಥಾಪ್ಯನಾಗತಾತೀತಸಮಾಖ್ಯಾನಗ್ರಹತ್ರಯಮ್ ।
ಅನುಸೃತ್ಯೇಹ ವೀಣಾಯಾಂ ರಕ್ತಿಲೋಭೇನವೈಣಿಕೈಃ ।
ಲಘುದ್ರುತಾದೇರಧುನಾ ಪೌರ್ವಾಪರ್ಯಂ ಸಮಾಶ್ರಿತಮ್ ॥ [96]

This change was firmly established in practice during Tulaja's time and these tālas were reigning supreme in their present forms during the advent of the Musical Trinity of South India. It may be noted in passing that the eka tāla of one druta, due to its low possibility of yield of rakti was altered into the deśi (*not* our) ādi tāla according to Veṅkaṭamakhi :

ಏಕತಾಲೇನ ಯುಕ್ತತ್ವಾದೇಕತಾಲಃ ಪ್ರಕೀರ್ತಿತಃ ।
ಏಕದ್ರುತೇನೈಕತಾಲ ಏಕತಾಲಸ್ಯ ಲಕ್ಷಣಮ್ ।
ಲಕ್ಷ್ಯೇ ತ್ವಿದಾನೀಮೇತಾದೃಗೇಕತಾಲೋ ನ ರಕ್ತಿದಃ ।
ಇತ್ಯೇಕತಾಲಸ್ಥಾನೇಽಸ್ಮಿನ್ನಾದಿತಾಲೋ ನಿವೇಶಿತಃ ।
ಆದಿತಾಲೇ ತ್ವೇಕಲಘುಶ್ಚತುರಕ್ಷರಸಂಮಿತಃ ॥ [97]

though it is equally probable that the original eka tāla of one druta or one laghu or of one guru as defined by

96. Veṅkaṭamakhi, *op. cit.*, III, 114-116, p. 132.
97. *Ibid.*, III, 108-110, p. 31.

Nānyadeva was restricted to one laghu and retained in practice under the same name. This is actually called ekatālī, a variety of bhaṅga tāla :

ದ್ರುತೇನ ಲಘುನಾ ವಾಪಿ ಗುರುಣೈಕೇನ ವಾ ಭವೇತ್ ।
ಏಕೈಕೈರೇವ ಪತನ್ಯೈರೇಕತಾಲೀ ತ್ರಿಧಾ ಭವೇತ್ ॥ [98]

It should also be noted that the present ādi tāla is an inversion of the jhompaṭa tāla and has no correspondence with its archaic namesake. So also the eka tāla. The present ādi tāla, may however, be regarded as derived by combining one āvarta of the archaic ādi tāla and two āvartas of the archaic eka tāla.

Besides the above, two other tālas are found used in our music; these are the deśyādi and madhyādi tālas. These have come into vogue only since the last century, especially used in Tyāgarāja's songs. It is easily seen that these are only different forms of ādi tāla wherein the accents appear differently because of a difference in arrangement.

There is an interesting reference to what is called sulādi tāla in Nārada's Saṅgītamakaranda :

ಪ್ಲುತೌ ಗುರುರ್ಲಘುಶ್ಚೈವ ಸುಲಾದಿರಭಿಧೀಯತೇ [99]

This is enumerated as one of the ten varieties of tāla prabandhas, i.e., prabandhas which are restricted to specific tālas. Nārada also makes another illuminating observation :

ಧ್ರುವಾ ಮಠಾ ಪ್ರತಿಮಠಾ ಲಂಭಕೋ ರಾಸಕಸ್ತಥಾ ।
ಅಷ್ಟತಾಲಶ್ಚೈಕತಾಲಃ ಸುಲಾದೀತ್ಯುಚ್ಯತೇ ಬುಧೈಃ । [100]

---

98. Nānyadeva, Sarasvatīhṛdayālaṅkārahāra, *extr.* Ramakrishna Kavi, *op. cit.*, p. 92.

99. Narada. *op. cit.*, Nṛtyādhyāya, III, 8.

100. *Ibid.*, III, 18

and concludes this passage with the colophon: laghu sulādiḥ If this statement can be relied upon, this takes back the origin of the term suḷādi to considerable antiquity and also establishes that these eight represented the abbreviated form of the suḷādi. This might have inspired the haridāsas to evolve the suḷādi by athetisation as discussed above. But this is not conclusive because the *impressi typis* of the Saṅgītamakaranda is highly corrupt and amorphous as I have discussed elsewhere.[101] Finally, Veṅkaṭamakhi says that the suḷādi tālas had chased out all their deśi and mārga cousins completely from practice in his days.

Tulaja traces the final epoch in the history of these suḷādi tālas, when he points out apparent discrepancies of the suḷādi prabandhas in theory and practice and tries to reconcile them. He points out that these are no discrepancies at all, but old principles appearing in new garbs. He states that suḷādis were being composed in large numbers in his days, including his own compositions and that these were both famous and popular. He pays glowing and deserved tributes to Vyāsarāya and Purandaradāsa and others of the haridāsakūṭa, to whom we owe a deep debt of gratitude for an adequate, simple and elegant tāla system.

X. THE SULĀDI NṚTTA

Reference has already been made to the fact that prabandhas, vṛttas and nṛttas often derived their names

---

101. Sathyanarayana, R. (ed.), Abhinava Bharatasārasaṅgraha, Introduction, pp. lix, lx.

from that of a single tāla in the history of our music. This is a natural corollary of the basic theorem in Indian music that tāla is the device which equates gīta, vādya and nṛtta and is also their foundation in rhythmic structure and configuration :

ತಾಲಸ್ತಲಪ್ರತಿಷ್ಠಾಯಾಮಿತಿ ಧಾತೋಃ ಘಞಿ ಸ್ಮೃತಃ ।
ಗೀತಂ ವಾದ್ಯಂ ತಥಾ ನೃತ್ತಂ ಯು (?ಯ) ತಸ್ತಾಲೇ ಪ್ರತಿಷ್ಠಿತಮ್ ।[102]

It is not generally known that the suḷādi has been closely associated with a specific dance form in Karnataka and elsewhere. The quotation from Govindavaidya cited above[31] is an instance of this This form has been called suḷādi nṛtta and has been described by the foremost musicologists of the 17th and 18th centuries A.D. Catura Dāmodara is probably the first writer (c 1620 A.D.) to describe this dance under this name; it consisted of dance performed in different tempos set to the seven suḷādi tālas the in prescribed order employing sophisticated footwork, hand gestures and body movements. Thus the dhruva nṛtya is described :

ಧ್ರುವೇಣ ಚಚ್ಚತ್ಕಾರಾಂತಂ ಪೂರ್ವಂ ಪೂರ್ವವದಾಚರೇತ್ ।
ಕರಣೈರ್ವೇಷ್ಟಿತಾದ್ಯೈಶ್ಚ ಕೃತಾಂಗಪರಿವರ್ತನಮ್ ।
ದಕ್ಷಿಣಾದಿ ಕ್ರಮಾನ್ ಕುರ್ವನ್ ಸಮಾನುಭಯತೋ ಗತೀನ್ ।
ನೃತ್ಯೇದ್ ಧ್ರುವೇಣಾಭಿನಯಂ ಹಸ್ತಕೈಃ ಸುಮನೋಹರಮ್ ।
ಉದ್ಗ್ರಾಹಾಭೋಗನೃತ್ಯಾಂತೇ ಉದ್ಗ್ರಾಹಾದೌ ಸಮಾಪಯೇತ್ ।[103]

The pātra here paints his body and is suitably embellished. He dances to the right and to the middle front in two movements and displays beautiful and plentiful hand gestures. Note that the dance follows the structure of

102. Acyutarāya, *op.cit.*, *extr.* Ramakrishna Kavi, *op.cit.*, p. 246.
103. Dāmodara, Catura-, Saṅgītadarpaṇam, VII, 221–223, p. 220.

the dhruvaka prabandha described above. The dance thus has an udgrāha, followed by ābhoga and is concluded with the dhruva which is the first segment of the udgrāha. The pātra now dances the maṇṭha nṛtya thus:

ಮಂಠಸ್ಯ ಸಕೃನ್ನೃತ್ಯೇ ಉದ್ಗ್ರಾಹಂ ಮಂಠತಾಲತಃ ।
ದ್ವಿಸ್ತ್ರಿಶ್ಚತುರ್ವಾ ಧ್ರುವಕಮಾಭೋಗಸ್ತು ಸಕೃದ್ಯದಾ ।
ವಿಚಿತ್ರಹಸ್ತಕೈರ್ನ್ಯಾಸಂ ಧ್ರುವಾದೌಪುನರಾಚರೇತ್ ।
ಯೋಜ್ಯಂ ತದಾ ಮಂಠನೃತ್ಯಂ ಸೌಷ್ಠವಾಧಿಷ್ಠಿತಂ ಶುಭಮ್ ॥ [104]

The maṇṭha dance is performed to the udgrāha sung once in maṇṭha tāla. The dhruva element is danced to twice, three-or four times; then the ābhoga, once. The dance concludes with a display of attractive hand gestures. The maṇṭha nṛtya is auspicious and has a preponderance of an element called saushṭhava. This is a stationary pose in which the waist and knees are in the same line; elbows, shoulders and head are also aligned, the chest is high and the body is restful:

ಕಟೀಜಾನುಸಮಾ ಯತ್ರ ಕೂರ್ಪರಾಂಸಶಿರಃ ಸಮಮ್ ।
ಉರಃ ಸಮುನ್ನತಂ ಸನ್ನಂ ಗಾತ್ರಂ ತತ್ಸೌಷ್ಠವಂ ಭವೇತ್ ।
ಸನ್ನಂ ಸ್ವಸ್ಥಾನವಿಶ್ರಾಂತಂ ನಿಷಣ್ಣಂ ತ್ವಚಲಸ್ಥಿತಿ ।
ಚಲಪಾದಮನತ್ಯುಚ್ಚಮುಚಂಚಲಮಕುಬ್ಜಕಮ್ ॥ [105]

Thus in the saushṭhava the different organs are in their natural positions in a natural state—i.e., neither too high nor too short and are immobile. Dāmodara then describes the rūpaka nṛtya:

ರೂಪಕೇ ತು ಯದೋದ್ಗ್ರಾಹಾಭೋಗಯೋರ್ಗೀತಯೋರ್ದ್ರುತಮ್ ।
ತತೋ ನೃತ್ಯೇತ್ ಧ್ರುವೇ ಗೀತಂ ದ್ರುತಾದಿಲಯಸಂಯುತಮ್ ।
ತದಾ ರೂಪಕನೃತ್ಯಂ ಸ್ಯಾತ್ ತಾಳೇ ರೂಪಕಸಂಜ್ಞಕೇ ॥ [106]

---

104. *Ibid*, VII, 223–225, p. 220.
105. Sārṅgadeva, *op. cit*, VII, 1037–1039, p. 321.
106. Dāmodara, Catura-, *op., cit.*, VII, 225, 226, p. 220.

The rūpaka nṛtta is set to the rūpaka tāla : in it are first sung the udgrāha and ābhoga parts of the song in fast tempo ; then the dhruva is sung in fast, middle and slow tempos ; dance is performed to this.

The jhampā is danced to a song in the middle tempo and to the front. It consists of long strides ; the dancer performs a lāsyāṅga called kalāsa with his hands. The kalāsa has an antarā

ಝಂಪಾತಾಳೇ ಗೀಯಮಾನೇ ಮಧ್ಯಮಾನೇನ ನರ್ತಕಃ ।
ಯದಿ ನೃತ್ಯೇತ್ ಸಮಾ ಚೇದಂ ದೂರಪಾದಚಾರಣಮ್ ।
ಲಸತ್ ಕಲಾಸಲಾಸ್ಯಾಂಗೋ ಯೋ ನಟಃ ಪಾಣಿಭಿಸ್ತದಾ ।
ಝಂಪಾತಾಳಾದಿನೃತ್ಯಂ ಸ್ಯಾತ್ ಕಲಾಸೈರಾಂತರಾನ್ವಿತಮ್ ॥ [107]

The kalāsa consists of the hand gestures like the patāka, of the duration of a pluta, made horizontal and vertical, like lightning among the inky clouds :

ಮೇಘಪಂಕ್ತೌ ಯಥಾ ವಿದ್ಯುಚ್ಚಕಾಸ್ತಿ ಸಚಮತ್ಕೃತಿಃ ।
ತಥಾ ಯತ್ರ ಪತಾಕಾದೀನ್ ಪ್ಲುತಮಾನಕೃತಾನ್ ಕರಾನ್ ।
ತಿರ್ಯಗೂರ್ಧ್ವಮಧೋಧಶ್ಚೇದಾರಾದಾತನ್ವತೀ ನಟೀ ।
ವಿಭಾತಿ ವಿದ್ಯುದಾದ್ಯಸ್ತು ಕಲಾಸಃ ಸ ತದೋದಿತಃ ॥ [108]

As a deśī lāsyāṅga, it consists of a concluding equation of song, tempo, tāla and dance :

ಗೀತಾಂತೇ ಸ್ಥಾಪನಂ ಚಾಪಿ ಲಯತಾಲಸಮಂ ಬುಧೈಃ ।
ಕಲಾಸಾ(?_ಸೋ) ಕಥಿತಸ್ಸೋಽಯಂ ನೃತ್ತಸ್ಯಾಪಿ ಸಮಾಪ್ತಿಕೃತ್ ॥ [109]

---

107 *Ibid.*, VII, 227, 228, p. 220, 221.

108. Aśokamalla, *cit.*, Ramakrishna Kavi, *op cit.*, p. 122.

109. Devaṇṇabhaṭṭa, Saṅgītamuktāvalī, *extr.* Ramakrishna Kavi, *op. cit.*, p. 122.

It also consists of imitative vocalised syllables of various musical instruments in three tempos :

ಘನಾದ್ಯಕ್ಷರೈರ್ಯುಕ್ತೋ ಮಾನತ್ರಯಮನೋಹರಃ ।
ನಾನಾವಾದ್ಯಾಕ್ಷರೈಃ ಸಮ್ಯಕ್‌ರಂಜಿತಃ ಪ್ರತಿಭಾನ್ವಿತಃ ।
ಧಾಂತೋಂಧಿಧಿಗಿನಾಂತೋ ಹಿ ಶಬ್ದಖಂಡೋ ಮನೋರಮಃ ।
ಗೀತತಾಲಾನುಗೋ ತಜ್ಞೈಃ ಕಲಾಸಃ ಪರಿಕೀರ್ತಿತಃ ॥ [110]

The jhampā tāla nṛtya is followed by tripuṭa nṛtya, called tṛtīya nṛtya by Dāmodara :

ತೃತೀಯಾಖ್ಯೇನ ತಾಳೇನ ದ್ರುತಮಾನೇನ ಯೋ ನಟಃ ।
ಯದಾಭಿನೇಯವಶಗೈಃ ಕರೈರತಿಮನೋಹರೈಃ ।
ಲಾಸ್ಯಾಂಗೈರನ್ವಿತೈಃ ಕೈಶ್ಚಿತ್ ಕಲಾಸೈರಪಿ ನೃತ್ಯತಿ ।
ತದಾ ತೃತೀಯನೃತ್ಯಂ ಸ್ಯಾನ್ನೃತ್ಯಂ ವಿದ್ವತ್‌ಸುಖಾವಹಮ್ । [111]

It is set to tripuṭa tāla in fast tempo and to very beautiful hand poses. It also consists of the lāsyāṅgas and a few kalāsas. It is scholarly.

The aḍḍatāla nṛtya is performed to the accompaniment of singing the udgrāha etc. in slow tempo. Its dhruva portion has some beautiful hand poses. This dance appeals to the lay men :

ಅಡ್ಡತಾಳೇನ ತಾಳೇನ ಯದೋದ್ಗ್ರಾಹಾದಿ ಧಾತುಷು ।
ಗೀಯಮಾನೇಷು ನೃತ್ಯೇಯುಃ ವಿಲಂಬಿತಲಯಾಶ್ರಯಮ್ ।
ಗೀಯಮಾನೇ ಧ್ರುವೇ ಕೈಶ್ಚಿತ್ ಕರೈರತಿಮನೋಹರೈಃ ।
ತದಾಡ್ಡತಾಳನೃತ್ಯಂ ಸ್ಯಾತ್ ಸಾಮಾಜಿಕಮನೋಹರಮ್ [112]

---

110. *Idhem.*, *op. cit*, Manuscript in the Mss. Library of Sri Varalakshmi Academies of Fine Arts, Mysore. This description is followed by an example in naṭṭuvāṅgam set to eka tāla.

111. Dāmodara, Catura –, *op. cit.*, VII, 229, 230, p. 221.

112. *Ibid*, VII, 231, 232, p. 221.

Lastly, the ekatālī nṛtya is performed to the song type called ekatālī in fast tempo, interspersed with bhramarī movements containing cālanikās. During the concluding ālāpa of this song which has a kalāsa, lāsyāṅgas are displayed. The dance is full of variety and appeals to the common man :

ಏಕತಾಲ್ಯಭಿಧೇ ಗೀತೇ ಗೀಯಮಾನೇ ಯದಾ ಧ್ರುವಮ್ |
ಮಧ್ಯೇ ಮಧ್ಯೇ ಭ್ರಮರಿಕಾಪ್ರಯೋಗಂ ಚಾಲನಿಕಾನ್ವಿತಮ್ |
ಗೀತಕಲಾಸೇನಾಲಾಪಂ ಲಸಲ್ಲಾಸ್ಯಾಂಗಸಂಯುತಮ್ |
ವಿವಿಧಂ ನರ್ತನಂ ಕುರ್ಯಾದೇಕತಾಲ್ಯಾನುಗಂ ಯದಾ |
ನೃತ್ಯಂ ವಿಚಿತ್ರತಯಾ ರೀತ್ಯಾ ತದಾ ಜನಮನೋಹರಮ್ | [113]

It may be noted that Dāmodara associates only men with the suḷādi dance and it follows the same chronological order as of the suḷādi tālas. He calls this the *śuddha-paddhati* to distinguish it from folk dance varieties such as the cindu, kaṭṭarī, ālāpa, daru, vaipota, bandha, kalpa, jakkari, goṇḍalī, peraṇi etc., which he calls deśī nṛtyas. Thus the suḷādi dance had attained a classical status in the early 17th century A.D. Dāmodara is not, however, alone in describing this dance. Veda, who freely drew upon Dāmodara for the dance chapter in his Saṅgīta-makaranda (which came to be regarded as an important authority for dance in the 18th and 19th centuries A.D.) and who was the pupil of Ananta, Dāmodara's son, also describes it :

ಕೃತಾ ವಾಗ್ಗೇಯಕಾರೈಸ್ತು ಯೇ ಗೀತಾಃ ಸೂಡತಾಲತಃ |
ತೇಷಾಂ ಭಾವಾನುಸಾರೇಣ ನೃತ್ತಂ ಸ್ಯಾತ್‌ಸಂಪ್ರದಾಯತಃ |
ಸೂಡಾದಿ ಗೀತನೃತ್ತಂ ತತ್‌ಕಥಿತಂ ಪೂರ್ವಸೂರಿಭಿಃ | [114]

---

113. *Ibid* , VII, 233, 234, p. 221.

114. Veda, Saṅgītamakaranda, *extr.* Ramakrishna Kavi, *op. cit.*, p. 737.

Devaṇṇabhaṭṭa states that the suḷādi nṛtya was well rooted in theory and practice in his days, but that the naṭṭuvāṅga etc. had not obtained the rigidity of archaism:

ಏವಮನ್ಯತ್ ರವತ್ರಯಂ ಇತರತಾಲಾನಾಂಚ ಖಂಡಶ್ಚ ಶಬ್ದಶೃಂಗಾರಾನ್ ಜ್ಞಾತವ್ಯಾಃ ; ಗ್ರಂಥವಿಸ್ತರಭಯಾನ್ನೋಚ್ಯತೇ ಅನಿಯಮಾಚ್ಚ |
ಗೀತಶಬ್ದೇತಿ ಸೂಡೋಯಂ ಸರ್ವಲೋಕೇಷು ಸಮ್ಮತಃ |
ಲಕ್ಷ್ಯಲಕ್ಷಣಯೋಸ್ಸರ್ವಂ ಏತೇಷಾಂ ಹಿ ನಿರೂಪಣಮ್ | [115]

Tulaja, who has based the (unpublished) dance chapter of his Saṅgītasārāmṛta prominently on Devaṇṇabhaṭṭa, also describes the suḷādi nṛtya[116]. It is therefore clear that the suḷādis have had a firm tradition and history in both music and dance in Karnataka and other parts of South India. The potentiality of the suḷādis for dance is obvious in their remarkable rhythmic variety and temporal structure. It is indeed probable that the 'nartana sevā' of the haridāsas was conducted to the accompaniment of suḷādi singing. Unfortunately little of this tradition appears to have been preserved pure today.

XI. UGĀBHOGA

It is remarkable that this compositional form, which must have had a history of at least five centuries, does not find even a mention in any of our musicological treatises. Nor is there a reference to this term in any Dravidian literature until recently. It should be noted that Purandaradāsa does not use this term anywhere in his songs whereas he recognizes the term suḷādi [22].

115. Devaṇṇabhaṭṭa, *op. cit.*, *Ms loc. cit.*
116. Tulaja, *op cit*, Introduction, p. xxiv *et passim.*

The meaning of the term ugābhoga is as obscure as its origin. Many fanciful attempts are in evidence to confer both an antiquity and a rational meaning to it. But it must be admitted that these are singularly unsuccessful. Traditional belief, unsupported by etymological and other similar considerations, holds that suḷādi is derived from suḷuhu-hādi i.e., path to the perception of God.[117] Similarly, ugābhoga has been distorted into yugābhoga, meaning the enjoyment of the merger with God. Krishna Rao decomposes the term into uk-ābhoga, meaning verbal expression of all human experience.[118] Mugali opines that the word ugābhoga is a phonetic deterioration of udgrāha-ābhoga, two of the melodic elements of song[119]. Both these authors have based their musicological views on those of Hulaguru Krishnacharya[120]. This derivation is entirely unacceptable, for it is the most basic tenet of compositional technique that the dhruva is an indispensable part of a song. In fact, it derives its name for this reason. The very Sārṅgadeva on whom these authors depend for their definition states that the dhruva is so called because it is a permanent part of any song :

ಧ್ರುವತ್ವಾಚ್ಚ ಧ್ರುವಃ । [121]

Then how could the ugābhoga consist of only the udgrāha and ābhoga ? It may be recalled that the suḷādi also consists mainly of these parts, with an optional, but exclusive use of the antarā. It definitely excludes the

117. Krishna Rao, K.M., Sri Jagannāthadāsaru, p. 345.
118. *Ibid.*, p. 348.
119. Mugali, R. S., Kannaḍa Sāhityacaritre, pp. 299, 300.
120. Krishnacharya, Hulaguru—, *op. cit.*, p. 95.
121. Sārṅgadeva, *op. cit.*, IV, 9, p. 205.

melāpaka ; the dhruva is no distinct part of the song. Even then, the first segment of the udgrāha is styled by courtesy as dhruva to conform to this all important principle and these sālaga sūḍas are *defined* as tridhātuka, or, if they also contain the antarā, caturdhātuka. Hence such derivation is invalid, however easy or attractive. Krishnacharya further states that the ugābhoga existed even before the 12th century A.D., being set to the 120 deśī tālas and to the five mārga tālas. According to him, it was sung in slow tempo ; it was sung in kannaḍa since 1200 A.D. and was propagated in North India by Gopālanāyaka. He equates it to the ṭhāyi and even to the khyāl of North Indian music ! All this must be emphatically refuted as purely conjectural. There is not a shred of evidence, textual, traditional or empirical, to support any of these wild guesses which are dogmatically asserted as proven facts. The definitions and descriptions of the sthāyāvāga which came to be later known as ṭhāya and of the melodic element called āsthāyi in North Indian musical compositions clearly make it impossible to correlate them, let alone equate the ugābhoga to the khyāl. Beluru Keshavadasa is similarly guilty of uncritical enthusiasm. His interpretations of the terms udgrāha etc. of a song are directly opposed to every textual definition, convention, practice and usage. He holds that the ugābhoga is anibaddha sākshara rāgālapti[122]. Mugali again endorses these views[123]. It may be pointed out that the use of the term ugābhoga is found only in late manuscripts of

122. Keshavadāsa, Beluru-, Haridāsa Sāhityavimarśe, pp. 18, 19.

123. Mugali, R. S., *op., cit., loc. cit.*

haridāsa literature. Extant evidence leads to the inescapable conclusion that both origin and meaning of the term are indeterminate at present.

The ugābhoga is sung today much as the kannaḍa counterpart of the śloka or like bhāratavācana, i.e., gamaka. The literary theme is varied but is predominantly religious, ritual, spiritual, divine praise etc. It consists of a simple and short theme in one or more sentences. It is often prose, though occasionally one comes across a prosodial structure and poetic characteristics. It is not associated with any specific rāga or rāgas, nor with any particular mode of rendering either in form or music. It is usually sung in a single rāga.

The origin of the musical form of the ugābhoga is unambiguously seen in the sālaga sūḍas which were, as has been shown above, the forerunners of the suḷādis. Thus in the rāsaka prabandha, an *ex tempore* elaboration of the music and of the words was prescribed in the body of the song. If the first of the two segments in the udgrāha had such ālāpa, it was called nanda rāsaka. Depending on whether the ālāpa occurred at the beginning, middle or end of the dhruva pada, the rāsaka was called kambuja, varada and vinoda respectively.[124] That the ālāpa was applied to the words in udgrāha and the dhruva is clear, because in the ekatālī prabandha Sārṅgadeva specifically prescribes an aksharavarjita ālāpa prior to the udgrāha in the variety called vipulā and calls such nirakshara ālapti, *prayoga*. The variety called candrikā,

124. Sārṅgadeva, *op. cit.*, IV, 352-356, p. 341.

on the other hand, has an ālāpa in words in the antarā.[125] It is obvious that these ālapti portions attained an independent status in course of time and emerged from the body of the suḷādis as a distinct compositional type and left the suḷādis more compact. In this sense, the ugābhogas are as old as the sālaga sūḍa prabandhas.

Basavaraju, then, is wrong when he asserts that Purandaradāsa and other haridāsas imitated the vīraśaiva saints or derived inspiration from them to model the ugābhogas on the vacanas.[126] In fact, the reverse possibility is considerable. His claim that the vacanas, mantragopyas etc. were an integral part of what we regard as Karnataka music today is also unacceptable. It must be noted that in the hundreds of musical treatises of South India which were composed with the expressed purpose of describing contemporary music, not a single reference is to be found which may, even by a stretch of imagination, be construed or interpreted as distinctly vīraśaivite contribution, much less a reference to the vacana, śataka, kālajñāna, ashṭaka, tārāvalī etc. These were at best chants to the accompaniment of drone, drum or lute. It is significant that even the Saṅgītaratnākara, written by the fervent śaiva, Śārṅgadeva, which describes or mentions many a folk-musical form in the 13th century A.D., does not make even a passing reference to any of the above in the very period which is the acme of vīraśaivite musicological activity. Nor does the foremost vīraśaivite exponent of this age, Pālkuriki Somanātha, a great musicologist himself, mention any of these or the other

125. *Ibid.*, IV, 356-361, pp. 341, 342.
126. Basavaraju, L., Śivadāsagītāñjali, Introduction, p. 104.

so called song forms as sung at least by his own vīraśaivite heroes, notwithstanding the fact that his descriptions abound with an astonishing wealth of musicological information of great value. The terms vacana, hāḍu, gīte etc. must therefore be accepted only in the most liberal sense of anything chanted or recited. Similarly, his claim[127] that the songs of the haridāsas were also called vacanas and that these were set to prosody, tālas and rāgas to be later called 'svarapada' or 'svaravacana' should be set aside as a result of loyalty and enthusiasm. His criticism of Halagatti and Mugali[128] is unjust and unnecessarily harsh. No data of the chronology of his source materials are available in his otherwise scholarly work; even assuming that these are about two or three hundred years old, the mention of rāga and tāla for compositions in them does not necessarily prove that these ascriptions obtained at the origin of the archetypes or of these forms. A detailed examination of his other musicological claims is beyond the scope of the present work.

The ugābhoga may, then, be summarized as a piece of sāhitya of a usually religious theme which is displayed in a more or less *ex tempore* musical background and essentially liturgical in importance, rather than musical. It took its birth as a part of the suḷādis, but later—probably in the 15th and 16th centuries A.D. when the suḷādis themselves culminated and settled into their present form—emerged as a distinct entity. Whatever

127. *Ibid.*, P. 82.

128. *Ibid*, pp. 93, 94.

J

the origin or history, it is a beautiful musical form and unique to its motherland, Karnataka.

XII. PLACE IN KARNATAKA MUSIC

The foregoing discussion adequately establishes that the suḷādi and the ugābhoga are distinct and unique contributions of Karnataka to Indian music. The suḷādi as well as its namesake dance are unique and specific in their form. These were quite prominently popular til recent times in the whole of South India and in other regions where Karnataka rulers, musicians, composers or musicologists flourished. The suḷādis and ugābhogas have irrigated the cultural soil of the country with the perennial and sweet flow of devotion, ethics and social reformation and have indeed become popular vehicles of ideological thought. Whatever their original purpose and scope, they have come to stay as forms of classical music retaining their appeal and application to the masses.

The haridāsas of Karnataka are undoubtedly the largest single group of composers and singers who have contributed most to the healthy and all-sided development of our music. They have, in fact, anticipated the formal and theoretical trends of modern classical Karnataka music by at least three centuries and have laid firm foundations for such trends. They have, like Vyāsarāya, preserved ancient forms of our songs and initiated new ones; like his worthy disciple Purandaradāsa, given the initial exercises in practical music training. They all have given us new musical forms like the vṛttanāma, guṇḍakriyā, etc. They developed the suḷādi and ugābhoga

into their present state and status. They gave us the māyāmāḷavagauḷa as the initial pedagogical musical scale. They gave us the *devaranāma* or *pada* which is the archetype of the song type to-day called the *kṛti*.

Above all, they gave us glimpses of God, of beauty and poetry in music and literature. They have made us better men.

XIII. CONCLUSION

The present work was inspired by the author's desire to bring to light at least some of the beauty and importance of the suḷādis and ugābhogas It is an unfortunate fact that these songs are not preserved in their original form even in their motherland. It is high time that concerted and concentrated effort is made by our musicologists and musicians to restore to them their rightful place on our modern musical platforms. This involves much research, reconstruction and interpretation.

Foremost in this work is the critical edition of the texts of the suḷādis from all authentic extant primary and secondary sources The search for these materials must at least now be united, coordinated and intensified. In addition to their search in traditional haridāsa families, orthodox mādhva brāhmaṇa families, mādhva mutts, Research Institutes and Manuscripts Libraries, etc., the following sources are also worthy of mention: the saint Tyāgarāja's collections of songs, now partly deposited at the Saurāshṭra Sabhā, Madhurai, as well as other places of deposit or ownership. It is established from the

saint's biography that he was exposed to the considerable influence of the songs of the haridāsas of Karnataka particularly of Purandaradāsa, including ugābhogas and suḷādis sung daily by both his parents. A collection and edition of these songs would authenticate the text and, tradition of at least two centuries. A second source is Tulaja's collections, preserved and enlarged by Śarabhoji. These are deposited in the Saraswathi Mahal Library of Tanjore. They give us a living tradition of some three centuries. It is a fortunate circumstance that hundreds of suḷādis are preserved in authentic, if not original, music in at least five palm leaf manuscripts here[129]. Yet another, little noticed by musicologists, is a palm leaf manuscript in the Oriental Research Institute, Mysore. This is shown in the Institute's descriptive catalogue of kannaḍa manuscripts as K 570[130]. The manuscript has been called 'Āyata suḷādigaḷu'. This title was wrongly and arbitrarily conferred by perhaps the original owner and misleads one to believe at first sight in the existence of a special class of suḷādis called āyata suḷādis. The manuscript is unique in that it gives in its first half, ālāpana in notation in all its stages such as āyata (āyitta), sthāyi, etc., etc. (hence its title!) in a very clear and detailed manner for some sixty rāgas in a tradition which is at least two hundred and fifty to three hundred years old. Hence it is of inestimable value in reconstructing the actual practice of medieval

129. Descriptive numbers 10906 to 10910 inclusive, A Descriptive Catalogue of Sanskrit Manuscripts in the Saraswathi Mahal Library, Tanjore, Vol. XVI, pp.7330, 7331.

130. Kannada Hastapratigaḷa Varnātxmka Sūcī, Oriental Research Institute Mysore, Vol. I, P. 133.

Karnataka music. The latter half of the manuscript contains the text of a large number of suḷādis with the name of the rāga given at the beginning. The lakshyas and melas for these rāgas are given in the first half of the manuscript. I hope to be able to edit and publish the contents of this manuscript in the future.

The All Karnataka Purandaradāsa's Fourth Centenary Celebrations Committee of Dharwar deserve the appreciation and gratitude of every one interested in our music, literature and culture. They have been doing the much needed and long neglected work of collecting all available sources of dāsa sāhitya and publishing the critical edition of Purandaradāsa's songs in text. The critical and scrupulously detailed, accurate and honest scholarship as well as patience and devotion of its editors, Sri Huchcha Rao Bengeri and Sri Betageri Krishna Sharma command our respect, admiration and emulation.

I thank the All Karnataka Purandaradāsa's Fourth Centenary Celebrations Committee, Dharwar, for commanding me to offer my humble but sincere homage to Sri Purandaradāsa and other saints of the haridāsakūṭa.



SULADIS AND UGĀBHOGAS OF KARNĀṬAKA MUSIC

BIBLIOGRAPHICAL REFERENCES

Aggaḷa: Candraprabhapurāṇam, Eds. Narasimhachar, S. G., and Ramanuja Iyengar, M. A., Karnataka Kavyakalanidhi, Mysore, 1901.

Bāhubali: Nāgakumāracaritam, Ed. Shantiraja Shastri, A., Mysore Jaina Association, Mysore, 1933.

Basavaraju, L.: Śivadāsagītāñjali, Jagadguru Sri Shiva-ratrishwara Granthamala, Mysore, 1963.

Bharata: Nāṭyaśāstra, Eds. Shivadatta and Kashinatha Panduranga Parab, Kavyamala Series, No. 42, Bombay, 1894.

Ibid., Eds. Batukanatha Sharma and Baladev Upadhyaya, Chowkhamba Sanskrit Series, No. 60, Banares, 1929.

Candraśekhara: Pampāsthānavarṇanam, Ed. Krishna Jois, N., Sharana Sahitya Granthamala, No 21, Bangalore, 1955.

Dāmodara, Catura—, Saṅgitadarpaṇam, Ed. Vasudeva Sastri, K., Saraswathi Mahal Series, No. 34, Tanjore, 1952.

Dattila: Dattilam, Ed. Sambashiva Sastri, K., Trivandrum Sanskrit Series, No. XCIV, Trivandrum, 1928.

. . A Descriptive Catalogue of Sanskrit Manuscripts in the Saraswathi Mahal Library, Tanjore, Vol. XVI, Ed. Sastri, P. P. S., Tanjore, 1926.

Govinda, Polūri—, Tāḷadaśaprāṇadīpikā, Ed. Vasudeva Sastri, K., Tanjore Saraswathi Mahal Series, No. 13, Tanjore, 1950.

Idhem., Rāgatāḷacintāmaṇi, Ed. Subba Rao, T. V., Madras Government Oriental Series, No. LXXXIX, Madras, 1952.

Govindavaidya : Kaṇṭhīravanarasarājavijaya, Ed. Shama Sastri, R., Mysore Oriental Library Kannada Series, No 15, Mysore, 1926.

Guru Rao, Pāvañje-, Purandaradāsara Kīrtanegaḷu, Śrīmanmadhvasiddhānta Granthālaya, Udupi.

Idhem., Purandaradāsara Suḷādigaḷu, Śrīmanmadhva-siddhānta Granthālaya, Udupi, 1927.

Idhem., Vijayadāsara Suḷādigaḷu, Śrīmanmadhvasiddhānta Granthālaya, Udupi, Vol. I, 1924 ; Vol. II, 1939.

Huchcha Rao, Bengeri—, and Krishna Sharma, Betageri—, Eds. Māhatmyajñāna, All Karnataka Purandaradāsa's Fourth Centenary Celebrations Committee, Dharwar, No. 3, 1964.

Jagadekamalla ; Saṅgītacūḍāmaṇi, Ed. Velankar, D. K., Gaekwad Oriental Series, No. CXXVII, Baroda, 1958.

Janna : Anantanāthapurāṇam, Eds. Srinivasachar, D., and Rangaswami Iyengar, H. R., Mysore Oriental Library, Mysore, 1930.

Kallinātha, Saṅgītakalānidhi, *Commentary on* Saṅgīta-ratnākara, *vide infra.*

Kannaḍa Hastapratigaḷa Varṇātmaka Sūci, Mysore Oriental Research Institute, Mysore, Vol. II, 1962.

Keshavadasa, Beluru-, : Karṇāṭaka Bhaktavijaya, Subodha Prakatanalaya, Bangalore, 1963.

Idhem., Haridāsa Sāhityavimarśe, Harimandira Publications, Mysore.

Keśirāja, Śabdamaṇidarpaṇam, Ed. Kittel, F., Basel Mission, Mangalore, 1872.

Krishnacharya, Hulaguru-, : Karṇāṭaka Saṅgītavū Dāsakūṭavū, Kannada Research Institute, Dharwar, 1951.

Krishna Rao, K.M., Śrī Jagannāthadāsaru, Usha Sahityamale, Mysore, 1956.

Kumbhakarṇa : Saṅgītarāja, Ed. Premalata Sharma, Hindu Vishwavidyalaya Nepalarājya Sanskrit Series, Vol. V, Banares Hindu University, Banares, 1963.

Mataṅga : Bṛhaddeśī, Ed. Sambashiva Sastri, K., Trivandrum Sanskrit Series, No. XCIV, Trivandrum, 1928.

Mugali, R. S., Kannaḍa Sāhitya Caritre, Usha Sahityamale, Mysore, 1953.

Nandikeśvara, Bharatārṇava, Ed. Vasudeva Sastri, K., Tanjore Saraswathi Mahal Series, No. 74, Tanjore, 1957.

Nārada, Saṅgītamakaranda, Ed. Telang, M.R., Gaekwad Oriental Series, No. XVI, Baroda, 1920.

Padmaṇāṅka, Padmarājapurāṇam, Ed. Mallaradhya, B., Bangalore, 1909.

Pārśvadeva, Saṅgītasamayasāra, Ed. Ganapati Sastri, T., Trivandrum Sanskrit Series, No. LXXXVII, Trivandrum, 1925.

Ramakrishna Kavi, M., Ed. Bharatakośa, Sri Venkateshwara Oriental Series, No. 30, Tirupati, 1951.

Śārṅgadeva, Saṅgītaratnākara, Ed. Subrahmanya Sastri, S., Adyar Library Series, Adyar, Vol. I, No. 30, 1943; Vol. II, No. 43, 1944; Vol. III, No. 78, 1951; Vol. IV, No. 86, 1953.

Śārṅgadhara, Śārṅgadharapaddhati, Ed. Peter Peterson, Bombay Sanskrit Series, No. XXXVII, Bombay 1888.

Sathyanarayana, R., of Mysore Brothers, Ed. Abhinava Bharatasārasaṅgraha of Mummaḍi Cikkabhūpāla, Sri Varalakshmi Academy Publication Series, No. 4, Mysore, 1960.

Siṃhabhūpāla, Saṅgītasudhānidhi, *Commentary* on Saṅgītaratnākara, *vide supra*.

Somanātha, Pālkuriki—, Paṇḍitārādhya Caritramu, Ed. Narayana Rao, C., Andhra Granthamala, Andhrapatrika Press, 1939.

Someśvara, Mānasollāsa, Ed. Shringondekar, G. K., Gaekwad Oriental Series, No. 138, Baroda, 1961.

Subbarāma Dīkshita, Saṅgītasampradāya Pradarśinī, 3 Vols., Ettayapuram, 1904.

Śubhaṅkara, Saṅgītadāmodara, Eds. Gaurinatha Sastri and Govindagopal Mukhopadhyaya, Calcutta Sanskrit College Research Series, No. XI, Texts No. 8, Calcutta, 1960.

Sudhākalaśa, Saṅgītopanishat-sāroddhāra, Ed. Umakant Premanand Shah, Gaekwad Oriental Series, No. 133, Baroda, 1961.

Tulajendra, Saṅgītasārāmṛta, Ed. Subrahmanya Sastri, S., Music Academy Series, No. 5, Madras, 1952.

Umāpati, Aumāpatam, Ed. Vasudeva Sastri, K., Madras Government Oriental Series, No. CXXIX, Government Oriental Manuscripts Library, Madras, 1957.

Veṅkaṭamakhi, Caturdaṇḍīprakāśikā, Eds. Subrahmanya Sastry, S., Subba Rao, T. V., and Venkatarama Iyer, T. L., Music Academy Series, No. 3, Madras, 1934.

MANUSCRIPTS

Āyata Suḷādigaḷu, Ms. No. K. 570, Oriental Research Institute, Mysore.

Devaṇṇa Bhaṭṭa, *Saṅgītamuktāvaḷi*, in the Manuscripts Library of Sri Varalakshmi Academies of Fine Arts, Mysore.

Gopatippendra, *Tāladīpikā* in the Manuscripts Library of Sri Varalakshmi Academies of Fine Arts, Mysore.

Jagadekamalla, *Saṅgītacūḍāmaṇi*, in the Manusripts Library of Sri Varalakhsmi Academies of Fine Arts, Mysore.

Puṇḍarīka Viṭṭhala, *Nartananirṇaya*, in the Manuscripts Library of Sri Varalakshmi Academies of Fine Arts, Mysore.

Somanārya, *Ashtāvadhāna–*, *Svararāgasudhārasa*, *extr*. Bengeri Manuscript in the Manuscripts Library of Sri Varalakshmi Academies of Fine Arts, Mysore.

Sulādiḥ, Ms. Nos. 10906 to 10910, Saraswathi Mahal Library, Tanjore.

ಸಂಪಾದಕರ ನಾಲ್ಕು ನುಡಿ

ಇದೀಗ ಸಹೃದಯ ವಾಚಕರ ಕೈಗೆ ಸಲ್ಲಿಸುತ್ತಿರುವುದು, ಶ್ರೀಪುರಂದರ ದಾಸರ ಭಕ್ತಿಸಾಹಿತ್ಯದ .ನಾಲ್ಕನೆಯ ಸಂಕಲನ. ಲೀಲಾವತಾರಿಯಾದ ಶ್ರೀಕೃಷ್ಣನ ಅವತಾರಲೀಲೆಯನ್ನು ಒಳಗೊಂಡಿರುವ ಭಕ್ತಿಗೀತಗಳ ಈ ಸಂಕಲನ, 'ಶ್ರೀಕೃಷ್ಣಲೀಲೆ' ಎಂದು ಹೆಸರನ್ನು ಇರಿಸಿಕೊಂಡು ಬೆಳಕಿಗೆ ಬಂದಿರುವುದು. ದಾಸವರ್ಯರ ಅಭಿಮಾನಿವರ್ಗವೂ ಕನ್ನಡಸಾಹಿತ್ಯಾಭ್ಯಾಸಿಗಳೂ ಇದನ್ನು ಪ್ರೀತಿಯಿಂದ ಸ್ವಾಗತಿಸುವರೆಂದು ನಮ್ಮ ನಂಬುಗೆ.

ಕರ್ನಾಟಕದ ಹರಿದಾಸರೆಲ್ಲರೂ ಶ್ರೀಹರಿಯ ದಾಸದೀಕ್ಷೆಯನ್ನು ಪಡೆದವರಾದರೂ, ಶ್ರೀಹರಿಯ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಅವತಾರಗಳನ್ನು ಕುರಿತು ಹಾಡಿದ ಹಾಡುಗಳು ಅವರ ಸಾಹಿತ್ಯರಾಶಿಯಲ್ಲಿ ದೊರೆತೇ ದೊರೆಯುವುವು. ಆದರೆ ಮಿಕ್ಕೆಲ್ಲ ಅವತಾರಲೀಲೆಗಳನ್ನು ಬಣ್ಣಿಸುವ ಹಾಡುಗಳು ಪರಿಮಿತ; ಶ್ರೀಕೃಷ್ಣನ ಅವತಾರಲೀಲೆಗಳನ್ನು ಬಣ್ಣಿಸುವ ಹಾಡುಗಳು ಅಪರಿಮಿತ. ಮಿಕ್ಕ ಅವತಾರಕಾರ್ಯ ಒಂದೊಂದು ವಿಶಿಷ್ಟ ಸಂದರ್ಭದರ್ಶಕ ಮಾತ್ರವಾಗಿದ್ದು, ಶ್ರೀಕೃಷ್ಣನ ಅವತಾರಕಾರ್ಯ ಹಲವಾರು ದಿವ್ಯಲೀಲಾಪ್ರದರ್ಶಕವಾದುದು ಇದಕ್ಕೆ ಮುಖ್ಯ ಕಾರಣವೆಂದು ಹೇಳಬಹುದಾಗಿದೆ. ಈ ಶ್ರೀಕೃಷ್ಣಾವತಾರದಂತೆ ರಾಮಾವತಾರವೂ ಅನೇಕ ದಿವ್ಯಲೀಲೆಗಳನ್ನು ಒಳಗೊಂಡಿರುವುದಲ್ಲವೇ? ಅದು ಹರಿದಾಸರ ಮನಸ್ಸನ್ನು ಅಷ್ಟೊಂದು ಆಕರ್ಷಿಸಿದಂತೆ ಕಾಣುವುದಿಲ್ಲ. ರಾಮನಾಮದ ಮಹಿಮೆಯನ್ನು ಅರಿತವರಾದರೂ, ಹರಿದಾಸರು ಶ್ರೀಕೃಷ್ಣನನ್ನೇ ತಮ್ಮ ಉಪಾಸ್ಯದೈವತವನ್ನಾಗಿಟ್ಟುಕೊಂಡಿರುವರೆಂದು ಭಾವಿಸುವಂತಿದೆ. ಮೂಲರೂಪಕ್ಕೂ ಅವತಾರರೂಪಕ್ಕೂ ಭೇದವನ್ನು ಕಲ್ಪಿಸಕೂಡದೆಂದು ಹರಿದಾಸರು ಸಾಕಷ್ಟು ಸಲ ಹೇಳಿರುವರಾದರೂ, ಅವರು ತಮ್ಮ ಹೃದಯದಲ್ಲಿ ತುಂಬಿಕೊಂಡು, ಅಂತರಂಗದಲ್ಲಿ ಸಾಕ್ಷಾತ್ಕಾರವನ್ನು ಪಡೆದು, ವೈಖರೀವಾಣಿಯಲ್ಲಿ ಹೊಗಳಿ ಹಾಡಿರುವುದು

ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಶ್ರೀಕೃಷ್ಣಮೂರ್ತಿಯನ್ನೇ. ದಾಸರ ದಶಾವತಾರಲೀಲೆಯ ಹಾಡುಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಕೃಷ್ಣಾವತಾರವನ್ನು ಬಣ್ಣಿಸುವ ರೀತಿ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಕಾಣುವುದು.

ಶ್ರೀಪುರಂದರದಾಸರ ಗುರುಪಿತಾಮಹರಾದ ಶ್ರೀಪಾದರಾಯರ ಅಂಕಿತ 'ರಂಗವಿಠಲ' ಎಂದು. ಗುರುಗಳಾದ ಶ್ರೀವ್ಯಾಸರಾಯರ ಅಂಕಿತ ಶ್ರೀಕೃಷ್ಣ ಎಂದು. ಶ್ರೀಪುರಂದರದಾಸರ ಅಂಕಿತ 'ಪುರಂದರ ವಿಠಲ' ಎಂದು. ಈ ಅಂಕಿತಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಣುವ 'ರಂಗ' 'ಶ್ರೀಕೃಷ್ಣ' 'ವಿಠಲ' ಎಂಬ ನಾಮ-ಪದಗಳು ಶ್ರೀಕೃಷ್ಣನಿಗೆ ಸಮನ್ವಯಿಸುವಂತಹವೇ ಆಗಿರುವುವು. ದಕ್ಷಿಣದ ಎಲ್ಲ ಭಾಷಾಸಾಹಿತ್ಯಗಳಲ್ಲಿಯೂ 'ರಂಗ' ಎಂಬುದು ಶ್ರೀಕೃಷ್ಣನ ಪರ್ಯಾಯ ನಾಮವಾಗಿ ಬಳಕೆಯಲ್ಲಿದೆ. 'ವಿಠಲ' ಎಂಬುದು 'ವಿಷ್ಣು' ಎಂಬ ಪದದ ಅಪಭ್ರಂಶವೆಂದು ಭಾಷಾಶಾಸ್ತ್ರ ಹೇಳುವುದಾದರೂ, ವಿಟ್ಠಲನ ಉಪಾಸನಾ ಪರಂಪರೆಯು—ಆತನ ಸುತ್ತುಮುತ್ತು—ಕೃಷ್ಣಾವತಾರದ ಕಥೆಗಳನ್ನೇ ಕಟ್ಟಿ ಸಿಲ್ಲಿಸಿರುವುದು. ವಿಟ್ಠಲ ರುಕ್ಮಿಣೀವಲ್ಲಭನಾಗಿರುವುದೇ ಅವನು ಶ್ರೀಕೃಷ್ಣ-ನೆಂಬುದಕ್ಕೆ ದೊಡ್ಡ ಪ್ರಮಾಣ. ಮಾಧ್ವಮತದ ಅನುಯಾಯಿಗಳಾದುದರಿಂದ, ಶ್ರೀಮದಾನಂದತೀರ್ಥರು ಪ್ರತಿಷ್ಠಾಪಿಸಿ ಪೂಜಿಸಿದ ಉಡುಪಿಯ ಬಾಲಕೃಷ್ಣನೂ ದಾಸರ ಮನಸ್ಸನ್ನು ಕೃಷ್ಣಭಕ್ತಿಯ ಕಡೆಗೇ ಒಲಿಸಿರಬಹುದಾಗಿದೆ. ಶ್ರೀಪುರಂದರದಾಸರ ಭಕ್ತ್ಯಾಸ್ಪದವಾದ ಇನ್ನೊಂದು ದೇವಮೂರ್ತಿಯೆಂದರೆ ತಿರುಪತಿಯ ವೆಂಕಟೇಶನದು. ಶ್ರೀಕೃಷ್ಣನಿಂದ ವೆಂಕಟೇಶ ಭಿನ್ನನಲ್ಲ; ಶ್ರೀಕೃಷ್ಣನದೇ ಒಂದು ಲೀಲಾಮೂರ್ತಿ ಶ್ರೀವೆಂಕಟೇಶ. ಈ ಮಾತಿನ ಸ್ಪಷ್ಟೀಕರಣ ನಮಗೆ ಭವಿಷ್ಯೋತ್ತರ ಪುರಾಣದಲ್ಲಿರುವ 'ಶ್ರೀವೆಂಕಟೇಶ ಮಾಹಾತ್ಮ್ಯ'ದಲ್ಲಿ ದೊರೆಯುವುದು. ವೆಂಕಟೇಶನ ಹೇಳಿಕೆಯಂತೆ ಬಕುಲ-ಮಾಲಿಕೆಯು ಕನ್ಯಾರ್ಥಿಯಾಗಿ ಆಕಾಶರಾಜನಲ್ಲಿಗೆ ಹೋದಾಗ, ಅಲ್ಲಿ ವರನ ತಂದೆ-ತಾಯಿಗಳಾರೆಂದು ಕೇಳಿದಾಗ, ಆಕೆ 'ವಸುದೇವ ತಂದೆ, ದೇವಕಿ ತಾಯಿ' ಎಂದು, ಶ್ರೀಕೃಷ್ಣನ ಅವತಾರಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಮಾತುಗಳನ್ನೇ ಹೇಳುವಳು. ಇದೆಲ್ಲವನ್ನೂ ಅರಿತುಕೊಂಡು ವಿಚಾರವಿಮರ್ಶೆ ಮಾಡಿದಾಗ, ಕನ್ನಡನಾಡಿನ ಹರಿದಾಸರ ಮುಖ್ಯ ಉಪಾಸ್ಯದೈವತ ಶ್ರೀಕೃಷ್ಣನೇ ಎಂಬುದು

ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿ ಕಾಣುವುದು. ಆ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ದಕ್ಷಿಣಭಾರತದಲ್ಲೆಲ್ಲ ರೂಢವಾಗಿದ್ದ ಭಾಗವತ ಪಂಥದ ಶ್ರೀಕೃಷ್ಣಭಕ್ತಿಯನ್ನೇ, ದ್ವೈತಪ್ರಕ್ರಿಯೆ ಸೇರಿಸಿ, ಹರಿದಾಸ ಕೂಟದವರು ಸ್ವೀಕರಿಸಿರುವರೆಂಬುದೂ ಸಿದ್ಧವಾಗುವುದು.

ಭಾಗವತಪಂಥದ ಭಕ್ತರು ಪುರಸ್ಕರಿಸಿದ ವಿಷ್ಣುಭಕ್ತಿ ಇಂದು ನಿನ್ನೆಯದಲ್ಲ; ಅತ್ಯಂತ ಪುರಾತನ ಕಾಲದಲ್ಲಿಯೇ ಪ್ರಚಾರವಾದುದು. ಮಹಾಭಾರತ, ಹರಿವಂಶ, ಭಾಗವತ, ವಿಷ್ಣುಪುರಾಣ ಮೊದಲಾದ ನಮ್ಮ ಪ್ರಾಚೀನ ಸಂಸ್ಕೃತ ಗ್ರಂಥಗಳು, ಈ ವಿಷ್ಣುಭಕ್ತಿಯ ಬೋಧಕ ಚೋದಕ ಸಾಧನಗಳಾಗಿ ಮುಂದೆ ಬಂದಿರುವುವು. ಭಾರತೀಯ ತತ್ತ್ವಬೋಧಕವಾದ 'ಪ್ರಸ್ಥಾನ ತ್ರಯಿ'ಯಲ್ಲಿ ಮಹಾಭಾರತದ ಭಾಗವಾದ ಭಗವದ್ಗೀತೆಯು ಒಂದು ಸ್ಥಾನ ಪಡೆದು ನಿಂತುದು, ಶ್ರೀವಿಷ್ಣುಭಕ್ತಿಯ ವಿಷಯಕವಾದ ಪಂಡಿತಪುರಸ್ಕಾರಕ್ಕೆ ಒಂದು ನಿದರ್ಶನವಾಗಿದೆ. ಭಗವದ್ಗೀತೆಯು ಮಹಾಜನರ ಮನ್ನಣೆಗೆ ಪಾತ್ರವಾದ ಮೇಲೋ ಏನೋ—ವಿಷ್ಣುಭಕ್ತಿಯ ಸ್ಥಾನವನ್ನು ಶ್ರೀಕೃಷ್ಣಭಕ್ತಿ ಪಡೆದು ನಿಂತಿದೆ. ವಿಷ್ಣುವೇ ಶ್ರೀಕೃಷ್ಣನಾದುದರಿಂದ, ವಿಷ್ಣುಭಕ್ತಿ-ಕೃಷ್ಣಭಕ್ತಿಗಳಲ್ಲಿ ಭೇದವೇ ಇಲ್ಲದಂತಾಯಿತು. ಉತ್ತರದ ಕಡೆಯ ಕೆಲವು ಭಕ್ತಿಪಂಥದ ಪ್ರಚಾರಕರು, ಶ್ರೀಕೃಷ್ಣನೇ ಪರದೈವತವೆಂದೂ, ಆತನೇ ಅನೇಕ ಅವತಾರಗಳನ್ನು ತಾಳಿರುವನೆಂದೂ ಉಪದೇಶಿಸಿರುವರು. ಉದಾಹರಣೆಗಾಗಿ ಹೆಸರನ್ನು ಹೇಳಬೇಕೆಂದರೆ : ನಿಂಬಾರ್ಕ, ವಲ್ಲಭಾಚಾರ್ಯ, ಚೈತನ್ಯಾಚಾರ್ಯ.

ಹದಿನಾಲ್ಕನೆಯ ಶತಮಾನಕ್ಕಿಂತಲೂ ಮೊದಲು ರೂಢವಾಗಿದ್ದ ಭಾಗವತ ಪಂಥವು ವಿಷ್ಣುಸರ್ವೋತ್ತಮತ್ವವನ್ನು ಒಪ್ಪುತ್ತಿದ್ದಿತಾದರೂ, ತ್ರಿಮೂರ್ತಿಗಳಲ್ಲಿ ಅಭಿನ್ನತೆಯನ್ನು ಹೇಳುತ್ತಿದ್ದಿತು. 'ಶ್ರೀಹರಿಯ ಭಕ್ತಿಯಿಂದ ಎಂತಹ ಪಾಮರನೂ ಪಾತಕಿಯೂ ಉದ್ಧಾರನಾಗುವನು' ಎಂಬ ಮಾತನ್ನು ಸಾರುತಿದ್ದಿತು. ಕೇವಲ ಹರಿನಾಮಸ್ಮರಣೆಯಿಂದ ಎಂತಹ ಮುಗ್ಧನೂ ಮುಕ್ತಿಪದ ಪಡೆಯುವನೆಂದು ಹೇಳುತ್ತಿದ್ದಿತು. ನಾಮಸ್ಮರಣೆ ಮಾಡುವ ಭಕ್ತನಿಗೆ ಯಾವ ಹೋಮ, ಹವನ, ಜಪ, ತಪ, ವ್ರತ, ವೈಕಲ್ಯಗಳೂ ಬೇಕಿಲ್ಲವೆಂಬುದನ್ನು ಅದು ನಂಬಿ ನಡೆಯುತ್ತಿತ್ತು.

ಈ ಬಗೆಯ ಭಾಗವತಪಂಥವು ಕನ್ನಡನಾಡಿನಲ್ಲಿಯೂ ಇದರ ನೆರೆಯ ನಾಡುಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಸಾಕಷ್ಟು ಪ್ರಚಾರವನ್ನು ಪಡೆದಿದ್ದಿತೆಂಬುದಕ್ಕೆ ಐತಿಹಾಸಿಕ ಆಧಾರಗಳು ನಮಗೆ ಸಾಕಷ್ಟು ಸಿಕ್ಕುವುವು. ಶ್ರೀರಾಮಾನುಜಾಚಾರ್ಯರಿಗಿಂತ ಮೊದಲು ದ್ರಾವಿಡ ದೇಶದಲ್ಲಿ ಬೆಳೆದು ಬಂದ ಆಳ್ವಾರರ ವೈಷ್ಣವ ಪಂಥವು, ಈ ಮಾದರಿಯ ಭಾಗವತಪಂಥವೇ ಆಗಿದೆ. ಮಹಾರಾಷ್ಟ್ರದಲ್ಲಿ ೧೨-೧೩ನೆಯ ಶತಮಾನಗಳಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬಂದ ಮಹಾನುಭಾವಪಂಥ, ವಿಟ್ಠಲ ಭಕ್ತಿಪಂಥಗಳೂ ಇದೇ ಮಾರ್ಗದಲ್ಲಿಯೇ ಮುಂದುವರಿದುವು. ಕರ್ನಾಟಕ ದಾಸಕೂಟದವರಲ್ಲಿ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕವಾಗಿ ಬಳಕೆಮಾತಾಗಿರುವ ' ಆದ್ಯರು ' 'ಆರಾಧ್ಯರು' ಎಂಬ ಭಕ್ತಿಮಾರ್ಗಾನುಗಾಮಿಗಳೂ, ಇದೇ ಬಗೆಯ ಭಾಗವತ ಧರ್ಮಿಗಳಾಗಿರಬಹುದು. ಈ ಭಾಗವತಪಂಥದವರು ಭಕ್ತರಲ್ಲಿ ಜಾತಿ-ಕುಲಗಳನ್ನೂ, ಲಿಂಗಭೇದವನ್ನೂ ಮೇಲು-ಕೀಳುಗಳನ್ನೂ ನೋಡುವವರಲ್ಲ, ಎಂತಲೇ ಗಜರಾಜನಂತಹ ವನ್ಯಪಶುವೂ ಹರಿನಾಮಸ್ಮರಣೆಯಿಂದ ಪರಮಪದವನ್ನು ಪಡೆಯಿತು. ಅಜಾಮಿಳನಂತಹ ಪತಿತಪಾತಕಿಯೂ ನಾಮಸ್ಮರಣಮಾತ್ರದಿಂದ ಪಾವನನಾದ. ಧ್ರುವ-ಪ್ರಹ್ಲಾದರಂತಹ ಹಸುಳೆಗಳೂ, ದ್ರೌಪದಿಯಂತಹ ಹೆಣ್ಣುಹೆಂಗುಸೂ ನಾಮಸ್ಮರಣೆಯಿಂದ ಇಷ್ಟಾರ್ಥಗಳನ್ನು ದೊರೆಕಿಸಿದರು.

ಶ್ರೀಮದಾನಂದತೀರ್ಥರ ದೀಕ್ಷಾಗುರುಗಳಾದ ಶ್ರೀಅಚ್ಯುತಪ್ರೇಕ್ಷಯತಿಗಳೂ ಅಂದಿನ ಆ ಭಾಗವತಪಂಥದ ಭಕ್ತಿಪ್ರಚಾರಕರೇ ಆಗಿದ್ದರೆಂದು ತೋರುವುದು. ಮುಳುಬಾಗಿಲಿನಲ್ಲಿ, ಮೊದಲಿನಿಂದಲೂ ನಡೆದುಕೊಂಡು ಬಂದ ಭಾಗವತಪಂಥದ ಧರ್ಮಪೀಠವಿದೆ. ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಜಾಲಿಸಿ ನೋಡಿದಾಗ, ಮೊದ-ಮೊದಲು ಶ್ರೀವಿಷ್ಣುಪರವಾದ ಗ್ರಂಥಗಳನ್ನು ಬರೆದವರೆಲ್ಲರೂ ಈ ಭಾಗವತಪಂಥಾನುಯಾಯಿಗಳೇ ಆಗಿದ್ದರೆಂದು ಹೇಳಬೇಕಾಗುವುದು. 'ಜಗನ್ನಾಥ ವಿಜಯ' ಚಂಪೂಕಾವ್ಯವನ್ನು ಬರೆದ ರುದ್ರಭಟ್ಟನು (೧೨ ಶತಮಾನ) ಭಾಗವತಪಂಥಿಯೇ. 'ಅಭಿನವದಶಕುಮಾರ ಚರಿತೆ' ಎಂಬ ಕಾವ್ಯವನ್ನು ಬರೆದ ಚೌಂಡರಸ (೧೩ ಶತಮಾನ) ಪಂಡರಿಗೆಯ 'ಅಭಂಗ ವಿಠ್ಠಲನ' ಭಕ್ತ. ಆತನು ಕೃತಿಪ್ರಾರಂಭದಲ್ಲಿ ಮಾಡಿದ ವಿಷ್ಣುಪಂಚಾಯತನ

ಸ್ತುತಿಪದ್ಯಗಳನ್ನು ನೋಡಿದರೆ, ಅವನೂ ಭಾಗವತನೇ ಎಂದು ಕಾಣದಿರದು. ಕನ್ನಡಿಗರಿಗೆ ಮಹಾಭಾರತದ ಅಪೂರ್ವ ಕಾಣಿಕೆಯನ್ನು ಕೊಟ್ಟಿರುವ ಕುಮಾರವ್ಯಾಸ ಕವಿಯು ಭಾಗವತಪಂಥಕ್ಕೆ ಸೇರಿದವನೆಂಬುದನ್ನು, ಆತನ ಕೃತಿಯಿಂದಲೇ ಗುರುತಿಸಬಹುದಾಗಿದೆ.

ಇನ್ನೂ ಒಂದು ವಿಶೇಷವೆಂದರೆ: ಭಾಗವತಪಂಥದವರ ಪುರಸ್ಕೃತ ಪುರಾಣಗ್ರಂಥವಾದ ಭಾಗವತವು, ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಸುಮಾರು ೧೫ನೆಯ ಶತಮಾನದ ಪೂರ್ವಾರ್ಧದಲ್ಲಿಯೇ ಅನುವಾದಿತವಾಗಿದೆ. ಈ ಅನುವಾದಕ್ಕೆ ಮುಖ್ಯ ಪ್ರಚೋದಕರೆಂದರೆ 'ಅಚ್ಯುತಾರಣ್ಯಾಖ್ಯಯತಿರಾಯ'. ಈ ಅಚ್ಯುತಾರಣ್ಯರು ಎಲ್ಲಿಯವರೆಂಬುದನ್ನು, ನಮ್ಮ ಸಂಶೋಧಕರು ಇನ್ನೂ ಕಂಡುಹಿಡಿಯಬೇಕಾಗಿದೆ. ಈ ಅಚ್ಯುತಾರಣ್ಯಯತಿಗಳ ಶಿಷ್ಯನಾದ 'ಆರಾಧ್ಯೇಂದ್ರ' ಎಂಬವನು, ಮೂಲ ಭಾಗವತಪುರಾಣದ ಮೊದಲಿನ ಹತ್ತು ಸ್ಕಂಧಗಳನ್ನು ಭಾಮಿನಿಷಟ್ಪದಿಯಲ್ಲಿ ಅನುವಾದಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಇವನ ಅಂಕಿತ 'ನಿತ್ಯಾತ್ಮ' ಎಂದಿದೆ. ಈ ಅಂಕಿತದ ಕೆಲವು ಭಕ್ತಿಗೀತಗಳೂ ಸಿಕ್ಕುವುವು. ಇನ್ನೊಬ್ಬ ಶಿಷ್ಯ 'ಸದಾನಂದ ಯೋಗೀಂದ್ರ' ಎಂಬವನು, ಹನ್ನೊಂದನೆಯ ಸ್ಕಂಧವನ್ನು ಅನುವಾದಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಕೊನೆಯದಾದ ೧೨ನೆಯ ಸ್ಕಂಧವನ್ನು 'ನಿರ್ವಾಣನಾಥ' ಎಂಬ ಕವಿ ಅನುವಾದಿಸಿದ್ದಾನೆ. ಇವನೂ ಅಚ್ಯುತಾರಣ್ಯರ ಒಬ್ಬ ಶಿಷ್ಯನೇ! ಸಂಶೋಧಿತ ಸತ್ಯ ಹೀಗಿದ್ದರೂ, ಕನ್ನಡ ಭಾಗವತದ ಕವಿ 'ನಿತ್ಯಾತ್ಮಶುಕ' ಎಂಬ ಮಾತು—ಯಾರಿಂದಲೋ ಯಾವಾಗಲೋ—ರೂಢಿಯಲ್ಲಿ ಬಂದು, ಎಲ್ಲರೂ ಆ ಅಭಾಸಸತ್ಯವನ್ನೇ ಸತ್ಯವೆಂದು ತಿಳಿದಿರುವುದು ಆಶ್ಚರ್ಯದ ಸಂಗತಿಯಾಗಿದೆ. ಈ ಭಾಗವತವು ಕನ್ನಡ ನಾಡಿನ ಭಾಗವತಧರ್ಮೀಯರ ಪಾರಾಯಣ-ಪಠನಗಳಿಗಾಗಿಯೇ ಹೊರಟುದೆಂಬುದನ್ನು, ಅದರ ಅಭ್ಯಾಸಿಗಳೆಲ್ಲರೂ ಮನಗಾಣುವಂತಿದೆ.

ಯಾವುದೋ ಪುಕ್ಕಟೆಪುರಾಣದಂತಹ—ಪ್ರಮಾಣರಹಿತ—ಕಟ್ಟುಕಥೆಯೊಂದನ್ನು ನಂಬಿ, ಲಕ್ಷ್ಮೀಶ ಕವಿಯ ಕಾಲವನ್ನು, ಇದುವರೆಗೂ ೧೭ನೆಯ ಶತಮಾನದ ಕೊನೆಯ ದಶಕ—ಎಂದು ನಮ್ಮ ಜನ ನಂಬಿದ್ದಿತು. ಈಗ ಅವನ ಕಾಲವು ಹಿಂದೆ ಹೋಗಿದೆಯಾದರೂ, ಖಚಿತವಾದ ಕಾಲದ ನಿರ್ಣಯ ಇನ್ನೂ ಆಗಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಇವನೂ ಭಾಗವತಪಂಥದವನೆಂಬುದೂ ಭಗವಧ್ಭ

ಕ್ತಿಯ ಪ್ರಚಾರಕ್ಕಾಗಿಯೇ ಇವನಿಂದ 'ಕನ್ನಡ ಜೈಮಿನಿಭಾರತ' ರಚನೆ-ಗೊಂಡಿರುವುದೂ, ಅವನ ಕೃತಿಯಿಂದಲೇ ಸಿದ್ಧಮಾಡಿ ತೋರಿಸಬಹುದಾದ ವಿಷಯ. ಇವೆಲ್ಲ ಗ್ರಂಥಗಳಲ್ಲಿ ವಿಷ್ಣುಭಕ್ತಿ ಅರ್ಥಾತ್ ಶ್ರೀಕೃಷ್ಣಭಕ್ತಿಯೇ ನಿರೂಪಿತವಾಗಿದ್ದು, ವಿಷ್ಣುಸರ್ವೋತ್ತಮತ್ವವೂ ಪುರಸ್ಕೃತವಾಗಿದೆ. ಆದರೆ ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಹರಿದಾಸಕೂಟದವರು ನಿರೂಪಿಸುವಂತಹ ಹರಿಭಕ್ತಿ ಕಾಣಿಸು ವುದಿಲ್ಲ.

ಭಾಗವತ ಪಂಥದಲ್ಲಿಯೂ, ದೀಕ್ಷೆಯನ್ನು ಪಡೆದು ಹರಿದಾಸರಾಗುವ ಪದ್ಧತಿಯಿದ್ದಿತು. ಇಂತಹ ದಾಸರನ್ನು 'ನಾಮಧಾರಿಗಳು' ಎಂದೂ ಕರೆಯು ತ್ತಿದ್ದರು. ನಾಮಧಾರಿಗಳ ಮಾಹಾತ್ಮ್ಯವರ್ಣನೆಯು ಕುಮಾರವ್ಯಾಸ ಭಾರತದಲ್ಲಿ ಅನೇಕ ಕಡೆಗೆ ಬಂದಿದೆ. ಇವರೂ ಗೋಪೀಚಂದನದ (ಮಟ್ಟಿ) ದ್ವಾದಶ ಊರ್ಧ್ವಪುಂಡ್ರಧಾರಿಗಳು. ಮುದ್ರಾಧಾರಣವು ಇದ್ದಂತಿಲ್ಲ. ಕೊರ ಳಲ್ಲಿ ತುಲಸಿಯ ದಲಗಳಿಂದ ಮಾಡಿದ ದಂಡೆ. (ತುಲಸಿಯ ಮಣಿಮಾಲೆ ಯಲ್ಲ). ಕೀರ್ತನಭಕ್ತಿಗಿಂತಲೂ ನಾಮಸ್ಮರಣ ಭಕ್ತಿಸಾಧನೆಗೇ ಇವರಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚಿನ ಸ್ಥಾನ. ಭಾಗವತದ ದಶಮಸ್ಕಂಧದ ಶ್ರೀಕೃಷ್ಣಾವತಾರದ ಕಥೆಯೆ ಇವರ ಮನ್ನಣೆಗೆ ಪಾತ್ರವಾದುದು. ಇವರು ಹರಿಕಥಾಪ್ರಸಂಗಗಳನ್ನೂ ಮಾಡುತ್ತಿರಬೇಕು. ಎಂತಲೇ ದಕ್ಷಿಣದಲ್ಲಿ, ಹರಿಕಥಾಕಾರರನ್ನು 'ಭಾಗವತರು' ಎಂದು ಹೇಳುವ ರೂಢಿ ಇದುವರೆಗೂ ನಡೆದುಕೊಂಡು ಬಂದಿದೆ.

ಈ ಭಾಗವತಪಂಥದವರು ಶ್ರೀಕೃಷ್ಣಭಕ್ತಿಯನ್ನು ಜನತೆಯಲ್ಲಿ ಹರಡು ವುದಕ್ಕಾಗಿ, ನಾಡಿನ ಜಾನಪದ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಉಪಯೋಗವನ್ನೂ ಮಾಡಿ ಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ. ಕರಾವಳಿ ಜಿಲ್ಲೆಗಳಲ್ಲಿಯೂ ಉತ್ತರಕರ್ನಾಟಕದಲ್ಲಿಯೂ ಪ್ರಚಾರದಲ್ಲಿರುವ 'ಭಾಗವತರ ಆಟ' ಎಂಬ ಜಾನಪದ ನಾಟಕ ಪರಂಪರೆಯು, ಈ ಭಾಗವತಪಂಥದವರಿಂದಲೇ ಹುಟ್ಟಿದುದೆಂದು ಭಾವಿಸುವಂತಿದೆ; ಏಕೆಂದರೆ, ಈ ಆಟಗಳ ಸೂತ್ರಧಾರನನ್ನು 'ಭಾಗವತ' ಎಂಬ ಹೆಸರಿನಿಂದಲೇ ಕರೆಯುವ ಪರಂಪರೆಯಿದೆ. ಮೊದ-ಮೊದಲು, ಶ್ರೀಕೃಷ್ಣನ ಮತ್ತು ಭಕ್ತರ ಕಥೆಗಳನ್ನು ಒಳ ಗೊಂಡ ನಾಟಕಗಳನ್ನೇ ಇವರು ಅಭಿನಯಿಸುತ್ತಿರಬಹುದು. ಮುಂದೆ ಪ್ರಚಾರ-ತಂತ್ರದ ಪ್ರಯೋಜನವನ್ನರಿತು, ಭಾಗವತವಲ್ಲದ ಬೇರೆ ಪುರಾಣದ ಕಥೆ

ಗಳನ್ನೊಳಗೊಂಡ ಆಟಗಳನ್ನೂ ಜನರು ಆಡತೊಡಗಿದರು. ಆದರೂ ಅವು 'ಭಾಗವತರಾಟ' ಎಂಬ ಹೆಸರನ್ನೇ ಪಡೆದು ನಿಂತುದು ಕೌತುಕದ ವಿಷಯ ವಾಗಿದೆ.

ಕ್ರಿ. ಶ. ೧೩ನೆಯ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ, ರಾಮಾನುಜಾಚಾರ್ಯರು ಕನ್ನಡ ನಾಡಿನಲ್ಲಿ ಬಂದು ನೆಲಸಿ, ತಮ್ಮ ಮತತತ್ತ್ವದ ಪ್ರಭಾವವನ್ನು ಬೀರಿದ ಮೇಲೆ, ಮೂಲ ಭಾಗವತಪಂಥದ ವಿಷ್ಣುಭಕ್ತಿಯು ಬದಲಾವಣೆ ಹೊಂದುತ್ತ ನಡೆಯಿತು. ಅವರು 'ವಿಷ್ಣುಸರ್ವೋತ್ತಮತ್ವ'ವನ್ನು ಒತ್ತಿ ಹೇಳಿ, ಮಿಕ್ಕ ದೇವ-ದೇವತೆಗಳೆಲ್ಲರೂ ಆತನಿಗೆಂದೂ ಸಮಾನರಾಗರೆಂಬುದನ್ನು ಸಾರಿ ಹೇಳಿದರು. ಎಲ್ಲ ಜೀವರುಗಳು 'ಪ್ರಪತ್ತಿ (ಭಕ್ತಿಯದೇ ಒಂದು ಬಗೆ)' ಮಾರ್ಗ ವನ್ನು ಹಿಡಿದು, ಪರಮಾತ್ಮನನ್ನು ಭಜಿಸಿ ಮುಕ್ತರಾಗಬಹುದೆಂಬುದನ್ನೂ ಉಪದೇಶಿಸಿದರು. ಇವರ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ವಿಷ್ಣುದೇವಾಲಯುಗಳು ಸಾಕಷ್ಟು ನಿರ್ಮಿತವಾಗಿ, ಅಲ್ಲಿ ಆಗಮೋಕ್ತವಾದ ಪೂಜೆ-ಭೋಗಗಳು ನಡೆಯತೊಡ ಗಿದುವು. ಶ್ರೀಹರಿಯ ಸೇವೆಗೆ ತಮ್ಮನ್ನು ಸಮರ್ಪಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಹರಿದಾಸರ ಸಂಖ್ಯೆಯೂ ಬೆಳೆಯತೊಡಗಿತು. ಬ್ರಾಹ್ಮಣರಲ್ಲದವರಿಗೂ ವೈಷ್ಣವದೀಕ್ಷೆ ದೊರೆಯತೊಡಗಿತು. ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಪಂಗಡದ ಜನರು, ದೀಕ್ಷೆವಹಿಸಿ, ದೇವಾಲಯುಗಳಲ್ಲಿ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಊಳಿಗಗಳನ್ನು ಮಾಡಲು ತೊಡಗಿದರು. ವಿಷ್ಣುವಿನ ಹೊರತು ಬೇರೆ ಯಾವ ದೇವರ ಉಪಾಸನೆಗೂ ಈ ಪಂಥದಲ್ಲಿ ಆಸ್ಪದವಿರಲಿಲ್ಲ. ಇವರ ಹೊರಗಿನ ಲಾಂಛನಗಳೂ, ಮೂಲ ಭಾಗವತ ಪಂಥದ ಒಂದು ಸುಧಾರಿಸಿದ ಆವೃತ್ತಿಯಾದುದರಿಂದ, ಇವರ ಭಕ್ತಿಸಾಧನೆ ಯಲ್ಲಿಯೂ ಶ್ರೀಕೃಷ್ಣಭಕ್ತಿಗೆ ಪ್ರಾಧಾನ್ಯವಿದ್ದೇ ಇದ್ದಿತು.

ಶ್ರೀ ರಾಮಾನುಜಾಚಾರ್ಯರ ಪ್ರಪತ್ತಿಪ್ರಾಧಾನ್ಯ ಭಗವದ್‌ಭಕ್ತಿಯ ತರುವಾಯ, ಹದಿಮೂರನೆಯ ಶತಮಾನದಲ್ಲಿ, ಮಾನವನು ಮುಕ್ತನಾಗಲು ಜ್ಞಾನಸಮನ್ವಿತ ಭಕ್ತಿಯೇ ಪ್ರಧಾನವೆಂದು ಹೇಳುವ ಶ್ರೀಮದಾನಂದ ತೀರ್ಥರ ದ್ವೈತಮತದ ಹರಿಭಕ್ತಿಯು ಕನ್ನಡ ನಾಡಿನಲ್ಲಿ ಮೆಲ್ಲ-ಮೆಲ್ಲನೆ ಬೆಳೆಯಲು ತೊಡಗಿತು. ಶ್ರೀಮಧ್ವಾಚಾರ್ಯರು ಹುಟ್ಟಿದುದು ಹಳೆಯ ಭಾಗವತ ಪಂಥದ ಅನುಯಾಯಿಗಳಲ್ಲಿ. ಸಂನ್ಯಾಸದೀಕ್ಷೆ ಪಡೆದುದು ಹಳೆಯ ಭಾಗವತ ಪಂಥದ ದರ್ಮಗುರುಗಳಿಂದ. ಆದುದರಿಂದ, ಅವರು ಉಪದೇಶಿಸಿದ

ಭಕ್ತಿಮಾರ್ಗದಲ್ಲಿಯೂ ಶ್ರೀಕೃಷ್ಣನ ಉಪಾಸನೆಗೇ ಪ್ರಾಧಾನ್ಯವಿದ್ದಿತು. ದ್ವೈತಮತತತ್ತ್ವಪ್ರಬೋಧಕರಾದ ಅವರು, ತತ್ತ್ವ-ತರ್ಕಗಳಲ್ಲಿ, ಔಪನಿಷದಿಕ ಬ್ರಹ್ಮನ ಬದಲು ಶ್ರೀಹರಿಯ ಹೆಸರನ್ನು ಹೇಳಿರುವರಾದರೂ, ಗೀತಾ ತಾತ್ಪರ್ಯ, ಮಹಾಭಾರತ ತಾತ್ಪರ್ಯನಿರ್ಣಯ, ಭಾಗವತ ತಾತ್-ಪರ್ಯ ಮೊದಲಾದ ಮಹಾ ಮಹಾಗ್ರಂಥಗಳ ಮೂಲಕ, ಶ್ರೀಕೃಷ್ಣನ ಭಕ್ತಿಗೇ ಪ್ರಾಶಸ್ತ್ಯವನ್ನು ಕೊಟ್ಟಂತೆ ಮಾಡಿದ್ದಾರೆ. ಅಲ್ಲದೆ, ಮೊದಲು ಶೈವಕ್ಷೇತ್ರವಾಗಿದ್ದ ಉಡುಪಿಯನ್ನು, ಶ್ರೀಕೃಷ್ಣಮೂರ್ತಿಯ ಸ್ಥಾಪನೆಯ ಮೂಲಕ, ವೈಷ್ಣವಕ್ಷೇತ್ರವನ್ನಾಗಿ ಮಾರ್ಪಡಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಶ್ರೀನರಹರಿ-ತೀರ್ಥರು ಕಳಿಂಗದೇಶದ ಮಹಾರಾಣಿಯಿಂದ ಮೂಲ ಸೀತಾ ರಾಮರ ಮೂರ್ತಿಗಳನ್ನು .ಸಂಪಾದಿಸಿ, ಉಡುಪಿಗೆ ತಂದು ತಮ್ಮ ಗುರುಗಳಾದ ಶ್ರೀಮದಾನಂದತೀರ್ಥರಿಗೆ ಒಪ್ಪಿಸುವದಕ್ಕಿಂತ ಮೊದಲು, ಶ್ರೀಮದಾನಂದ ತೀರ್ಥರು ತಮ್ಮ ನಿತ್ಯಾರ್ಚನೆಗಾಗಿ ಇರಿಸಿಕೊಂಡ ದೇವತಾಪ್ರತಿಮೆಗಳಲ್ಲಿ, ವಿಟ್ಠಲ, :ಕಾಲಿಯಮರ್ದನ ಕೃಷ್ಣ—ಮೊದಲಾದ ಭಾಗವತೋಪಾಸನೆಯ ಮೂರ್ತಿಗಳೇ ಇದ್ದಂತೆ ತೋರುವುದು. (ಮುಂದೆ ತಾವು ಪ್ರತಿಷ್ಠಾಪಿಸಿದ ಅಷ್ಟಮಠದ ಯತಿಗಳಿಗೆ, ತಮ್ಮ ಅರ್ಚನಾಮೂರ್ತಿಗಳನ್ನು ಕೊಟ್ಟಬಗೆಗೆ ಆಖ್ಯಾಯಿಕೆಗಳಿವೆ.)

ಕರ್ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಶ್ರೀಕೃಷ್ಣಭಕ್ತಿ ವಿವಿಧಮುಖವಾಗಿ ಬೆಳೆದಿರುವುದಾದರೂ, ಉತ್ತರದ ಭಕ್ತಿಪಂಥದಲ್ಲಿ ಪ್ರಾಧಾನ್ಯ ಪಡೆದಿರುವ ರಾಧಾ-ಕೃಷ್ಣ ಭಕ್ತಿಯಂತಹ ಮಧುರಾಭಕ್ತಿಗೆ ಇಲ್ಲಿ ಅವಕಾಶ ದೊರೆತಿಲ್ಲ! ಇಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ, ಇಲ್ಲಿಯ ಭಕ್ತಿವಾಙ್ಮಯದಲ್ಲಿ 'ರಾಧಾ' ಎಂಬ ಸ್ತ್ರೀವ್ಯಕ್ತಿಯ ಹೆಸರು ಕೂಡ ಕೇಳುವುದಿಲ್ಲ. ಇದಕ್ಕೆ ಕಾರಣವೆಂದರೆ, ನಮ್ಮ ನಾಡಿನ ಕೃಷ್ಣಭಕ್ತಿಗೆ ಆಧಾರ ಗ್ರಂಥಗಳಾದ ಮಹಾಭಾರತ, ಹರಿವಂಶ, ಭಾಗವತ, ವಿಷ್ಣುಪುರಾಣ, ಗಾರುಡ-ಪಾದ್ಮ ಪುರಾಣಗಳು ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ರಾಧೆಯ ಜೀವನಕಥೆಯು ಎಲ್ಲಿಯೂ ಬರುವುದಿಲ್ಲ. ರಾಧೆಯ ಪ್ರೇಮಭಕ್ತಿಯ ಕಥೆಯು, ಒಂದೆ ಒಂದು ಬ್ರಹ್ಮ ವೈವರ್ತಪುರಾಣದಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. ಉತ್ತರದಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚು ಪ್ರಚಾರ ದಲ್ಲಿರುವ ರಾಧಾಪ್ರಧಾನ ಶ್ರೀಕೃಷ್ಣಭಕ್ತಿಗೆ, ಈ ಬ್ರಹ್ಮವೈವರ್ತ ಪುರಾಣವೇ ಮುಖ್ಯ ಪ್ರಮಾಣಗ್ರಂಥವಾಗಿರಬಹುದು. ಕನ್ನಡ ನಾಡಿನಲ್ಲಿ ರೂಢವಾಗಿರುವ

ಶ್ರೀಕೃಷ್ಣಭಕ್ತಿಯಲ್ಲಿ ಗೋಕುಲದ ಗೋಪವನಿತೆಯರ ಸಾಮೂಹಿಕವಾದ ಪ್ರೇಮಭಕ್ತಿಯ ಕಥೆ ಬಂದಿರುವುದಾದರೂ, ರಾಧಾಕೃಷ್ಣಲೀಲೆಗೆ ಅವಕಾಶವೇ ದೊರೆತಂತಿಲ್ಲ. ಕಾರ್ತಿಕಮಾಸದ ತುಲಸೀಕಲ್ಯಾಣ ಮಹೋತ್ಸವ ಕಾಲದಲ್ಲಿ 'ರಾಧಾ-ದಾಮೋದರ' ಎಂಬ ದ್ವಂದ್ವದೈವತದ ಹೆಸರು ಕಾಣುವುದಾದರೂ, ಈ ಪರಂಪರೆ, ಆ ಮೇಲೆ ಯಾವ ಕಡೆಯಿಂದಲೋ ಯಾವಾಗಲೋ—ಬಂದು ಸೇರಿಕೊಂಡಿದೆಯೆಂದು ಹೇಳಬಹುದಾಗಿದೆ.

ಶ್ರೀವ್ಯಾಸರಾಯರ ಕೀರ್ತನೆಗಳು ಸಂಖ್ಯೆಯಲ್ಲಿ ಅಲ್ಪವಾಗಿದ್ದರೂ, ಇದ್ದುವುಗಳಲ್ಲಿ ಶ್ರೀಕೃಷ್ಣನ ಲೀಲಾವಿಲಾಸ ವರ್ಣನೆಗಳೇ ಅಧಿಕವಾಗಿರುವುವು. ಶ್ರೀಪುರಂದರದಾಸರ ಹಾಡು-ಕೀರ್ತನ ಸುಳಾದಿಗಳು ಬಹು ಸಂಖ್ಯಾಕ. ಇಹ-ಪರಗಳೆರಡನ್ನೂ ಕುರಿತು ಇವರು ತಮ್ಮ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ವಿಚಾರ ಮಾಡಿರುವರು. ಪರಮಾತ್ಮನ ಭಕ್ತಿವಿಷಯಕ ಹಾಡು-ಕೀರ್ತನೆಗಳನ್ನು ಶೋಧಿಸಿ ನೋಡಿದರೆ, ಶ್ರೀಕೃಷ್ಣನನ್ನು ಉದ್ದೇಶಿಸಿ ಹಾಡಿದ ಹಾಡು-ಕೀರ್ತನೆಗಳೇ ಹೆಚ್ಚಾಗಿರುವುವು. ಇವರು 'ಮೂರುತಿಯನೆ ನಿಲ್ಲಿಸೋ,; ಮಾಧವ ನಿನ್ನ' ಎಂದು ಹಾಡಿದುದು ಶ್ರೀಕೃಷ್ಣಮೂರ್ತಿಯ ದರ್ಶನಾಪೇಕ್ಷೆಯಿಂದಲೆ! ಅಂತರಂಗದಲ್ಲಿ ಆಗಾಗ ಕಂಡುದು 'ಮಸ್ತಕದಲಿ ಮಾಣಿಕದ ಕೀರೀಟ, ಕಸ್ತುರಿತಿಲಕದಿ ಹೊಳೆವ ಲಲಾಟ'ದ ಶ್ರೀಕೃಷ್ಣಮೂರ್ತಿಯನ್ನೇ! ಆರ್ತ-ಭಾವದಿಂದ ಹಂಬಲಿಸಿದುದು 'ನೀನೇ ಅನಾಥಬಂಧು ಕೃಷ್ಣಾ, ನೀನೇ ಕರುಣಾಸಿಂಧು!' ಎಂದು ಶ್ರೀಕೃಷ್ಣನನ್ನು ಕುರಿತೇ! ಶ್ರೀಕೃಷ್ಣನನ್ನೇ ಉಪಾಸ್ಯದೈವತವಾಗಿ ಇರಿಸಿಕೊಂಡುದರಿಂದ, ಭಾಗವತದ ದಶಮಸ್ಕಂಧದಲ್ಲಿ ಬಂದಿರುವ ಶ್ರೀಕೃಷ್ಣನ ಅನೇಕ ಲೀಲೆಗಳನ್ನು ಪ್ರತ್ಯೇಕ-ಪ್ರತ್ಯೇಕ ಹಾಡು ಕೀರ್ತನೆ ಸುಳಾದಿಗಳಿಗೆ ಇವರು ಮೂಲವಸ್ತುವನ್ನಾಗಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ.

ಪುರಂದರದಾಸರು ಶ್ರೀಕೃಷ್ಣನ ಲೀಲೆಗಳನ್ನು ಗೀತಮಯವಾಗಿ ವಿವರಿಸಲು ವಿವಿಧಭಾವಗಳನ್ನು, ಸ್ವಾರಸ್ಯ ಔಚಿತ್ಯಗಳ ಪ್ರಜ್ಞೆಯಿಂದ ಉಪಯೋಗಿಸಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ. ಶ್ರೀಕೃಷ್ಣನನ್ನು ಮಗುವನ್ನಾಗಿ ಪಡೆದ ಯಶೋದೆಯ ಭಾಗ್ಯವನ್ನು ಬಣ್ಣಿಸುವುದರಲ್ಲಿ ತಮ್ಮನ್ನೇ ತಾವು ಮರೆತು ಬಿಟ್ಟಿರುವರು!

ಗೋಪಿಯ ಭಾಗ್ಯವಿದು ।
ಆ ಪರಮಾತ್ಮನ ಅಪ್ಪಿ ಮುದ್ದಿಡುವುದು ॥ ಪಲ್ಲವಿ ॥

ನಿತ್ಯನಿರ್ಮಲನಿಗೆ ನೀರನೆರೆದು ತಂದು
ಎತ್ತಿ ತೊಡೆಯೊಳಿಟ್ಟು ಮುದ್ದಿಸುತ ॥
ಸತ್ಯಲೋಕವನಾಳುವ ವಿಧಿಜನಕನ
ಪುತ್ರನೆಂದರಿತು ತಕ್ಕಯಿಸುವಳೋ ॥

ಪಾಲುಗಡಲು ಮನೆಯಾಗಿ ಮೂಲೋಕವ
ಪಾಲಿಸುತಿಪ್ಪ ನಾರಾಯಣನ ॥
ಕಾಲಮೇಲೆ ಮಲಗಿಸಿ ಬಟ್ಟಲ ತುಂಬ
ಹಾಲು ಕುಡಿಸಿ ಸಂತಯಿಸುವಳೋ ! ॥ ”

ಅನಂತಕಲ್ಯಾಣಗುಣಪೂರ್ಣನೂ ಸೃಷ್ಟ್ಯಾದ್ಯಷ್ಟ ಕರ್ತೃತ್ವವುಳ್ಳವನೂ ಆದ ಶ್ರೀಹರಿ, ಯಶೋದೆಯ ಬಾಲಕನಾಗಿ ಅವಳಿಂದ ಶೈಶವಸಹಜ ಲಾಲನೆಗಳನ್ನು ಪಡೆಯುವುದು ದಾಸರಿಗೆ ಕೌತುಕದ್ದಾಗಿ ಕಂಡಿದೆ. ವಿಸ್ಮಯಭಾವವನ್ನು ವಿವಿಧರೀತಿಯಿಂದ ಅರಳಿಸಿ ತೋರಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಅವರು ಈ ಹಾಡಿನಲ್ಲಿ ಅದರಂತೆಯೆ 'ಜಗದುದ್ಧಾರಕ ತನ್ನ ಮಗನೆಂದು ಬಗೆದು' ಯಶೋದೆ ಆಡಿಸುವುದೂ ದಾಸರನ್ನು ವಿಸ್ಮಯಭಾವದಲ್ಲಿ ತೇಲಾಡಿಸಿರುವುದು. 'ಮಗನೆಂದಾಡಿಸುವಳು, ಮೊಗ ನೋಡಿ ನಗುವಳು । ಜಗದುದರನ ತನ್ನ ಮಗನೆಂದೆನಿಸಿಕೊಂಡು ಬಿಗಿದಪ್ಪುವ ಪುಣ್ಯವೆಲ್ಲಿ ಪಡೆದಳೋ!' ಎಂಬ ಹಾಡಿನಲ್ಲಿ ಯಶೋದೆಯ ಮಾತೃವಾತ್ಸಲ್ಯಭಾವವನ್ನು ಮನೋಹರವೆನಿಸುವಂತೆ ಪರಿಪುಷ್ಟಿಗೊಳಿಸಿ ತೋರಿಸಿದ್ದಾರೆ.

ಗೋಕುಲ ನಾರಿಯರ ಭಾವವನ್ನು ತಾವೇ ಅನುಭವಿಸಿದವರಾಗಿ,

“ ನಿನ್ನ ಮಗನೇನೆ ಗೋಪಿ—ಗೋಪಮ್ಮಾ
ನಿನ್ನ ಮಗನೇನೆ ಗೋಪಿ ? ॥ ಪ ॥

ಚೆನ್ನಾರ ಚೆಲುವ ಉಡುಪಿಯ ಕೃಷ್ಣಬಾಲ
ನಿನ್ನ ಮಗನೇನೆ ಗೋಪಿ ? ॥ ಅ. ಪ ॥ '

ಎಂದೂ

" ಎಂಥಾ ಪುಣ್ಯವೆ ನಿನ್ನದೆಂಥಾ ಭಾಗ್ಯವೆ ಗೋಪಿ
ಇಂಥ ಮಗನ ಕಾಣೆವೆ ! ॥ ಪಲ್ಲ ॥
ಚಿಂತಿಸಿದರೂ ದೊರಕ ಚೆಲುವ ರಾಜಗೋಪಾಲ
ಇಂತೀ ಮಾತುಗಳಿಲ್ಲವು—ಹುಸಿಯಲ್ಲವು ॥ ಅ. ಪ ॥"

ಎಂದು ಅಚ್ಚರಿಯಿಂದ ತಾಯಿ ಯಶೋದೆಯನ್ನು ಕೇಳಿದ್ದಾರೆ.

"ಗೋಕುಲದ ಗೋಪಿಯರದೇಸು ಧನ್ಯರೋ !
ಶ್ರೀಕಾಂತನ ಅನುರಾಗದಲಿ ಪಾಡುತಿಹರೋ ! ॥ ಪಲ್ಲ ॥
ಕುಳಿತು ಕರೆವಾಗ ನಿಂತು ಕಳವೆಗಳ ಕುಟ್ಟುವಾಗ
ತಳಿ ಸಾರಣಿ ಸಮ್ಮಾರ್ಜಿಸುವಾಗ
ಆಳುವ ಮಕ್ಕಳ ತೊಟ್ಟಿಲೊಳಿಟ್ಟು ತೂಗುವಾಗ
ಬೆಳಗುಜಾವದಿ ಮೊಸರ ಕಡೆವಾಗಲು ॥ ೧ ॥

ಎಂದು ತಮ್ಮ ಸಾತ್ತ್ವಿಕಕಾಮನೆಯನ್ನು ಪರ್ಯಾಯವಾಗಿ ಹೊರಹೊಮ್ಮಿಸಿದ್ದಾರೆ. 'ನಿನ್ನ ಬಾಲತನದ ಲೀಲೆಗೆ ನಮೋ ನಮೋ!' ಎಂದು ಅನಿರ್ವಚನೀಯ ಭಾವದಲ್ಲಿ ಉಗಾಭೋಗವನ್ನು ಹಾಡಿದ ದಾಸರು, ಮಾತೃವಾತ್ಸಲ್ಯವನ್ನು ಸೂಸುತ್ತ ಬಾಲಕೃಷ್ಣನನ್ನು 'ಮುದ್ದು ತಾರೋ—ಕೃಷ್ಣ—ಎದ್ದು ಬಾರೋ!' ಎಂದು ಮುದ್ದುನುಡಿಗಳಿಂದ ಕರೆದಿದ್ದಾರೆ. 'ತೋಳನ್ನಾಡೈ!' ಎಂದು ಅವನನ್ನು ತೋಳನ್ನಾಡಿಸಿದ್ದಾರೆ. 'ಅಂಗುಲದೊಳು ಪೊನ್ನುಂಗುರವೊಪ್ಪುವ ಕೈಯ ತೋರೋ' ಎಂದು, ಶ್ರೀಹರಿಯ ವಿವಿಧಲೀಲೆಗಳ ಜ್ಞಾಪಕಗಳೊಂದಿಗೆ ಕೇಳಿಕೊಂಡಿದ್ದಾರೆ. ಆ ಶಿಶುರೂಪಿ ವಾಸುದೇವನನ್ನು 'ತಾರಮ್ಮಯ್ಯ ಯದುಕುಲ ವಾರಿಧಿಚಂದ್ರಮನ' ಎಂದು ಹಾಡಿ ಆಡಿಸಿದ್ದಾರೆ. 'ಹಣ್ಣು ತಾ ಬೆಣ್ಣೆ ತಾರೇ' ಎಂದು ಹಾಡುತ್ತ ಶ್ರೀಕೃಷ್ಣನ ಕೈಯ ಮಹಿಮೆಯನ್ನು ವಿವರಿಸಿದ್ದಾರೆ. 'ಹರಿ ಕುಣಿದ ನಮ್ಮ ಹರಿ ಕುಣಿದ!' ಎಂದು ಹಾಡಿ, ಆ ಶಿಶುದೈವದ 'ಅರಳೆಲೆ ಮಾಗಾಯಿ ಕೊರಳ ಮುತ್ತಿನ ಸರ ತರಳರ ಕೂಡಿ ತಾ ಹರಿ ಕುಣಿದ' ನೃತ್ಯಲೀಲೆಯನ್ನು ಕೊಂಡಾಡಿದ್ದಾರೆ. ಬಾಲಲೀಲೆಯನ್ನು ವಿವರಿಸುವ ಸುಳಾದಿಗಳಂತೂ ವಾತ್ಸಲ್ಯ ಭಾವದ ಆಗರವಾಗಿವೆ :

'ಹೊಡೆಮರಳ ಕಲಿತ ಶ್ರೀಕೃಷ್ಣ ನಾಗರ-
ಹೆಡೆಯಂತೆ ತಲೆಯೆತ್ತಲು ಕಲಿತ ಕೃಷ್ಣ
ಕಡುಮುದ್ದು ಸುರಿವಂತೆ ನಗಲು ಕಲಿತ ಕೃಷ್ಣ
ನುಡಿಯೆ ಕಲಿತ 'ಉಗ್ಗು ಉಗ್ಗು' ಎಂದು ಕೃಷ್ಣ
ಉಡಿಗಂಟೆ ಹುಲಿಯುಗುರರಳೆಲೆ ಮಾಗಾಯಿ
ಕಡಗ-ಕಂಕಣದಿಂದ ಮುದ್ದು ಮೆರೆವ ಕೃಷ್ಣ
ಮಡದಿಯರೆತ್ತಿ ಮುದ್ದಾಡಿಸಲವರ ಓ-
ರುಡೆಯ ಮೇಲೆದ್ದೆದ್ದು ಕುಣಿವನು ಕೃಷ್ಣ !
ಹಿಡಿಹೊನ್ನು ಗುಬ್ಬಿ ತಾ ಹೊನ್ನ ಗುಬ್ಬಿಯನಾಡಿ
ಜಡಿದು ಚಪ್ಪಾಳೆಯಿಕ್ಕುವನು ಕೃಷ್ಣ !'

ಹೀಗೆ ಶ್ರೀಕೃಷ್ಣನ ಶೈಶವಲೀಲೆಗಳನ್ನು ಎಷ್ಟೆಷ್ಟು ಪರಿಯಿಂದ ಕೊಂಡಾಡಿ ಕೊನೆದರೂ ದಾಸರಿಗೆ ತಣಿವುತೋರದು. ನೋಡೆ ಗೋಪೀ,'ಗೋಕುಲದೊಳು ಹರಿ ಮಾಡುವ ಲೀಲೆಗಳಪ್ರತಿಯಮ್ಮ!' ಎಂಬ ಹಾಡಿನಲ್ಲಿ ಹೇಳಿದ ಶ್ರೀಕೃಷ್ಣನ ಶಿಶುತನದ ಕೋರಿಕೆಗಳು. ಎಂತಹ ಬಿರುಮನದಲ್ಲಿಯೂ ವಾತ್ಸಲ್ಯಭಾವವನ್ನು ಹುಟ್ಟಿಸಿ, ಜನರ ಮುಖದಲ್ಲಿ ಮೆಲುನಗೆಯನ್ನು ಆಟವಾಡಿಸುತ್ತದೆ. ಇದರಂತೆಯೆ ಶ್ರೀಕೃಷ್ಣನ ಬಾಲಲೀಲೆಯ ತುಂಟಾಟಗಳೂ ದಾಸರ ಮುಖದಿಂದ ಅಮೃತತರಂಗಿಣಿಯಾಗಿ ಹರಿದಿವೆ. ಯಶೋದೆ ಲೌಕಿಕ ಮಾತೃಭಾವದಿಂದ ಪುಟ್ಟ ಕೃಷ್ಣನನ್ನು ಕುರಿತು ಆಡಿದ ಗಾಬರಿಯ ಮಾತುಗಳಿವು—ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಶ್ರೀಹರಿಯ ದಶಾವತಾರದ ಲೀಲೆ ಎಷ್ಟೊಂದು ಚಮತ್ಕೃತಿಯಿಂದ ಹೆಣೆದು ಕೊಂಡಿದೆಯೆಂಬುದನ್ನು ನೋಡಿರಿ :

" ಏನಾಯಿತು ರಂಗಗೆ ನೋಡಿರಮ್ಮಾ— ನಿ-
ಧಾನಿಸಿ ಎನಗೊಂದು ಪೇಳಿರಮ್ಮಾ ॥ ಪಲ್ಲವಿ ॥

ಪುಟ್ಟಿದಾರಭ್ಯ ಕಣ್ಣ ಮುಚ್ಚನಮ್ಮ— ತಾನು
ಎಷ್ಟಾದರೂ ಮೊಲೆಯುಣ್ಣನಮ್ಮ ।
ಸೊಟ್ಟಾದ ಮುಖ ಮೇಲಕ್ಕೆತ್ತನಮ್ಮ—ಹೀಗೆ
ಎಷ್ಟು ಹೇಳಲಿ ಬಾಯ ಮುಚ್ಚನಮ್ಮ ॥ ೧ ॥

ಕಾಯ ಇದ್ದಂತಿದ್ದು ಹೆಚ್ಚಿತಮ್ಮ—ಹೆತ್ತ
ತಾಯಿಯ ಒಲವಿಲ್ಲದಾಯಿತಮ್ಮ ॥

ನೋಯೆ ನೋಟಕೆ ಅಬ್ಧಿ ಬತ್ತಿತಮ್ಮ—ಅವನ
ಬಾಯಿಯೊಳಗೆ ವಿಶ್ವ ತೋರಿತಮ್ಮ ॥ ೨ ॥

ಅತ್ಯಂತ ಮಾತುಗಳನಾಡಿದನಮ್ಮ—ಮುಂದೆ
ಸತ್ಯವು ಕುದುರೆಯನೇರುವನಮ್ಮ ॥

ನಿತ್ಯನಿರ್ದೋಷ ಪುರಂದರ ವಿಠಲ—ತನ್ನ
ಭಕ್ತರ ಸಲಹುವ ದೇವನಮ್ಮ ॥

ಶ್ರೀಕೃಷ್ಣನ ಶೈಶವಲೀಲೆಗಳು ಎಷ್ಟೆಷ್ಟು ರೀತಿಯವು? ದಾಸರು ಒಂದು ಸಲ—ಯಶೋದೆಯ ಆವಿರ್ಭಾವದಲ್ಲಿ—'ಸೆರಗ ಬಿಡಯ್ಯ ಕೃಷ್ಣ—ಕರೆಯಲು ಪೋಪೆನು' ಎಂದು ಬೇಡಿಕೊಂಡು ಕೆನೆಮೊಸರು, ಬೆಣ್ಣೆ, ಗೊನೆ ಬಾಳೆಹಣ್ಣು, ನೆನೆಗಡಲೆ, ಕೊಬ್ಬರಿಗಳ ಆಶೆಯನ್ನು ಆತನಿಗೆ ತೋರಿಸುವರು. ಇನ್ನೊಂದು ಸಲ ಅವನನ್ನು ಮನೆಯಲ್ಲಿ ಕಾಣದೆ 'ಅಮ್ಮ ನಿಮ್ಮ ಮನೆಗಳಲ್ಲಿ ನಮ್ಮ ಕೃಷ್ಣನ ಕಾಣಿರೇನೇ?' ಎಂದು ಹುಡುಕುತ್ತ ಆತನ ರೂಪ-ಗುಣ-ಲೀಲೆಗಳನ್ನೆಲ್ಲ ಬಣ್ಣಿಸುವರು. ಮತ್ತೊಂದು ಸಲ 'ಎಣ್ಣೆಯ-ನೂಡುತ ಯದುಕುಲತಿಲಕನ' ಬಣ್ಣಿಸಿ ಹರಸುವರು. 'ಬೂಚಿ ಬಂದಿದೆ' ಎಂದು ಬಾಲರೂಪಿಯನ್ನು ಹೆದರಿಸುವರು. ಮತ್ತೆ ಮುಂದೆ ಬಾಲಕೃಷ್ಣನ ಭಾವವನ್ನು ನಟಿಸುತ್ತ 'ಗುಮ್ಮನ ಕರೆಯದಿರೆ ಅಮ್ಮಾ ನೀನು—ಗುಮ್ಮನ ಕರೆಯದಿರೆ!' ಎಂದು ತಾಯಿ ಯಶೋದೆಯನ್ನು ಬೇಡಿಕೊಳ್ಳುವರು. 'ಗುಮ್ಮನೆಲ್ಲಿಹ ತೋರಮ್ಮಾ—ನಮ್ಮಮ್ಮಾ—ಸುಮ್ಮನಂಜಿಸಬೇಡಮ್ಮಾ!' ಎಂದು ದಿಟ್ಟತನದ ಮಾತುಗಳನ್ನಾಡಿ, ಶ್ರೀಕೃಷ್ಣನ ಮಾಹಾತ್ಮ್ಯವನ್ನು ಪ್ರಕಟಿಸುವರು. ಶೈಶವಲೀಲೆಯಂತೆಯೆ ಶ್ರೀಕೃಷ್ಣನ ಬಾಲಲೀಲೆಗಳನ್ನೂ ದಾಸರು ವಿವಿಧರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಹಾಡಿರುವರು. ಈ ಹಾಡಿನ ರಚನೆಯ ರೀತಿ ನಾಟ್ಯ-ಗೀತ ತಂತ್ರಕ್ಕೆ ಅನುಸಾರಿಯಾದುದು. ಈ ಬಾಲಲೀಲೆಯನ್ನು ಒಳಗೊಂಡ ಸುಳಾದಿಯೂ ಒಂದು ಕಮನೀಯವಾದ ಭಾವಕವನ!

ನಾಲ್ಕನೆಯ ಗೀತಗುಚ್ಛವಾಗಿ ಇದರಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಟವಾಗಿರುವ ಗೀತಗಳೆಲ್ಲವೂ ಸುಂದರವಾದ ನಾಟ್ಯಾಭಿನಯ ಗೀತಗಳು. ಯಶೋದೆಗೆ ತಿಳಿಯದಂತೆ ಶ್ರೀಕೃಷ್ಣ ಹಿಂಬದಿಯಿಂದ ಬಂದು ಆಕೆಯ ಕಣ್ಣುಗಳನ್ನು ಮುಚ್ಚಿದ ದೃಶ್ಯವೊಂದನ್ನು ಕಲ್ಪಿಸಿ, ಯಶೋದೆಯ ಬಾಯಿಂದ ಹೀಗೆ ನುಡಿಸಿದ್ದಾರೆ :

‘ ನೀನಾರವ ಹೇಳೆನ್ನ ಕಣ್ಣ ಮುಚ್ಚಿದೆ !
ಮೌನಗೊಂಡರಿಯದಂತಿಪ್ಪ ಮಗುವೇ ॥ ಪಲ್ಲವಿ ॥

ಅತಿ ಚೆಲುವಿಗೆ ರತಿಪತಿಪಿತನೋ—ನೀ
ಶ್ರುತಿಸಕಲಾನ್ವಯ ಸನ್ನುತನೋ ?

ಚತುರ್ದಶ ಭುವನವನಾಳಿದನೋ— ನೀ
ಶತ ತಪ್ಪುಗಳನೆಣಿಸಿದವನೋ ? ॥ ೧ ॥

ಹೀಗೆಯೇ ಶ್ರೀಹರಿಯ ಮಾಹಾತ್ಮ್ಯಗಳನ್ನು ಒಂದೊಂದಾಗಿ ವಿವರಿಸುತ್ತ ಆ ತಾಯಿ, ‘ ನೀನಾರು ’ ಎಂದು ಕೇಳುವಳು. ಕೊನೆಗೆ ಶ್ರೀಕೃಷ್ಣ ಚತುರ್ಭುಜ ರೂಪದಿಂದ ನಸುನಗುತ್ತ ಆಕೆಯ ಎದುರು ಬಂದು ನಿಲ್ಲಲು,

‘ ಅಸುರಾರಿಯ ಕಂಡು ಮುದ್ದಿಸುತ
ನೀ ಶಿಶುವಲ್ಲ ಪುರಂದರ ವಿಠಲನೆನುತ ’

ಯಶೋದೆ ಪ್ರೀತಿ-ಭಕ್ತಿಗಳಿಂದ ನುಡಿಯುವಳು.

ಇನ್ನೊಂದು ಗೀತದಲ್ಲಿ, ಶ್ರೀಕೃಷ್ಣ ದಾಸಯ್ಯನ ವೇಷ ತಳೆದು ಬಂದಂತೆಯೂ ಗೋಪಿಯರೆಲ್ಲ ಸೇರಿ ತಮ್ಮ ಕೇರಿಗೆ ಬರಲು ಕರೆಯುವಂತೆಯೂ ಸನ್ನಿವೇಶವನ್ನು ರಚಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಒಂದೊಂದು ನುಡಿಯನ್ನು ಒಬ್ಬೊಬ್ಬ ಗೊಲ್ಲತಿ ಹೇಳಿದಂತಿದೆ:

ಕಪ್ಪು ವರ್ಣದ ದಾಸಯ್ಯ—ಕಂ-
ದರ್ಪನ ಪಿತನೆಂಬ ದಾಸಯ್ಯ

ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡು ಎನ್ನ ಮನೆಗೆ ಬಂದರೆ ತೋಳ್-
ಕುಪ್ಪಸ ಕೊಡುವೆನು ದಾಸಯ್ಯ ॥ ೨ ॥

ಶಾಲು ಹೊದಿಸುವೆನು ದಾಸಯ್ಯ—ತುತ್ತು
ಹಾಲುಬೋನ ಉಣಿಸುವೆ ದಾಸಯ್ಯ ॥

ಕಾಲಿಗೆ ಬಿದ್ದೆನು ದಾಸಯ್ಯ—ವನ-
ಮಾಲೆಯು ಕೊಡುವೆನು ದಾಸಯ್ಯ ॥ ೪ ॥

ಮತ್ತೊಂದು ಗೀತದಲ್ಲಿ ಒಬ್ಬ ಗೊಲ್ಲತಿ :

ಎಲ್ಲಿ ಬೆಣ್ಣೆಯ ಬಚ್ಚಿಡುವೆನಾ—ಈ
ಕಳ್ಳ ಕೃಷ್ಣನ ಹಾವಳಿ ಘನವಾಯಿತು ॥ ಪಲ್ಲವಿ ॥

ನೆಲುವು ನಿಲುಕದೆಂದಿಡುವೆನೆ—ನೋಡೆ
ಬೆಳೆಯಬಲ್ಲನಿವ ಬ್ರಹ್ಮಾಂಡಕೆ ॥

ತಿಳಿಸದೆ ಕತ್ತಲೊಳಿಡುವೆನೆ?—ಅಕ್ಕ
ಬೆಳಕೆಲ್ಲವೀತನ ಕಂಗಳ ಥಾಳ ॥ ೧ ॥

ಎಲ್ಲೆಲ್ಲಿಯೂ ಶ್ರೀಕೃಷ್ಣನ ಲೌಕಿಕಲೀಲೆ—ಅಲೌಕಿಕ ಲೀಲೆಗಳ ಸರಸ-ಸಮನ್ವಯದ ಮಾತುಗಳು! ಈ ಬಗೆಯ ಕೃತಿರಚನೆ ಪುರಂದರದಾಸರಂತಹ ಭಕ್ತಿಭಾವ ಪರಿಪಕ್ವಹೃದಯರಿಗೆ ಮಾತ್ರ ಸಾಧ್ಯ.

'ಗೋಪಿಕಾ ಪ್ರೇಮಲೀಲೆ' ಎಂಬ ಭಾಗದಲ್ಲಿ ಬರುವ ಗೀತಗಳಲ್ಲಿ ದಾಸರ ಅನೇಕ ಬಗೆಯ ರಚನಾಕೌಶಲ್ಯವನ್ನು ಕಾಣಬಹುದಾಗಿದೆ. ಅವುಗಳ ಸೌಂದರ್ಯವನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ವಿವೇಚಿಸುತ್ತ ಕುಳಿತರೆ, ಈ ಬರೆಹ ಬೆಳೆಯುತ್ತ ಹೋಗುವುದು. 'ವೇಣುನಾದಲೀಲೆ'ಯಲ್ಲಿ ಬರುವ ಗೀತೆಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಣುವ ಮುರಲೀಧರನ ಚಿತ್ರ, ಭಾವುಕರನ್ನು ಮುಗ್ಧಗೊಳಿಸುವಂತಿದೆ. ಈ ಭಾಗದಲ್ಲಿ ಸೇರ್ಪಡೆಯಾಗಿರುವ 'ರಂಗ ಕೊಳಲನೂದಲಾಗ' ಎಂಬ ಗೀತ 'ಪ್ರಸನ್ನ ವೆಂಕಟ' ಎಂಬ ಅಂಕಿತವನ್ನು ಹೇಗೆ ಪಡೆದಿದೆಯೋ–ಏಕೆ ಪಡೆದಿದೆಯೋ! ಉತ್ತರ ಕರ್ನಾಟಕದಲ್ಲಿ ಬಹಳ ಜನರು, ಈ ಗೀತವನ್ನು 'ಪ್ರಸನ್ನವೆಂಕಟ' ಎಂಬ ಅಂಕಿತವನ್ನು ಅಳವಡಿಸಿಯೇ ಹಾಡುತ್ತಾರೆ; ಆದರೆ ನಮಗೆ ದೊರೆತ ಪ್ರಾಚೀನ ಹಸ್ತಪ್ರತಿಗಳಲ್ಲಿ ಈ ಗೀತದ ಕೊನೆಗೆ 'ಪುರಂದರ ವಿಠಲ' ಎಂಬ ಅಂಕಿತವಿರುವುದರಿಂದ, ಅದನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ತೆಗೆದುಕೊಳ್ಳಲಾಗಿದೆ.

‘ ನಳಿನಜಾಂಡ ತಲೆಯದೂಗೆ
ಇಳೆಯು ನಲಿದು ಮೋಹಿಸುತಿರಲು
ಕೊಳಲು ಪಿಡಿದು ಬಾರಿಸಿದನು
ಚೆಲುವ ಕೃಷ್ಣರಾಯನು ||’

ಎಂಬ ವೇಣುಗೀತವು ಹೊಸತಾಗಿಯೆ ದೊರೆತುದು. ಇದುವರೆಗೆ ಅದು ಅಪ್ರಕಟಿತ.

‘ ಗೋಕುಲನಿರ್ಗಮನ ’ ಎಂಬ ಭಾಗದ ಗೀತಗಳಲ್ಲಿ ಹೊರಹೊಮ್ಮಿರುವ ಕರುಣಾಭಾವವು ಭಕ್ತನ ಭಕ್ತಿಭಾವವನ್ನು, ರಮಣೀಯ ರೀತಿಯಿಂದ ಪರಿಪೋಷಿಸಿರುವುದು.

“ ಆರೇ ರಂಗನ ಆರೇ ಕೃಷ್ಣನ
ಆರೇ ರಂಗನ ಕರೆಯ ಬಂದವರು ? ”

“ಅಕ್ಕ ನಂದಗೋಪನ ಅರಮನೆಯೊಳಗೊಬ್ಬ
ಅಕ್ರೂರ ಬಂದನಂತೆ ”

“ ಎಲ್ಲಿಯ ಮಥುರಾಪುರವು ಎಲ್ಲಿಯ ತಾ ಬಿಲ್ಲುಹಬ್ಬ
ಎಲ್ಲಿಯ ಸೋದರಮಾವನೆ ”

“ ಎಲ್ಲಿಯ ಮಲ್ಲರ ಸಂಗ, ಖುಲ್ಲಕಂಸನು ನಮಗೆ
ಎಲ್ಲಿಯ ಜನ್ಮದ ವೈರಿಯೆ ! ”

“ ವಾಸಕೆ ಯೋಗ್ಯವಲ್ಲ ಗೋಕುಲವಿನ್ನು
ಬೇಸರವಾಯಿತಲ್ಲ !

ಇವೇ ಮೊದಲಾದ ಗೀತಗಳು, ರಸಿಕರ ಕರುಳನ್ನು ಕರಗಿಸುವಂತಿವೆ. ಮುಂದೆ ಶ್ರೀಕೃಷ್ಣನು, ಉದ್ಧವನನ್ನು ಗೋಕುಲಕ್ಕೆ ಕಳುಹಿದಾಗ, ಗೋಪಿಯರೆಲ್ಲರೂ ಸೇರಿ:

“ ಏಕೆ ವೃಂದಾವನವು ಸಾಕು ಗೋಕುಲವಾಸ
ಏಕೆ ಬಂದೆಯೊ ಉದ್ಧವಾ !
ಸಾಕು ಸ್ನೇಹದ ಮಾತನೇಕ ಮಹಿಮನು ತಾನು
ಆ ಕುಬುಜೆಯನು ಕೂಡಿದ—ಉದ್ಧವಾ ! || ಪಲ್ಲ ||

ಎಂಬ ಗೀತವಂತೂ ಕರುಣಾಭಾವದ ಶಿಖರದ ಸ್ವರ್ಣಕಲಶ, ಇವುಗಳನ್ನು ಹಾಡಿ, ಹಾಡಿಸಿ ಕೇಳಿ, ಭಾವಾನಂದವನ್ನು ಪಡೆಯಬೇಕು. 'ವಿವಿಧ ಭಾವಲೀಲೆ'ಯಲ್ಲಿ ಬಂದಿರುವ ನಿಂದಾಸ್ತುತಿ, ವ್ಯಂಗ್ಯ ವಚನಗಳು, ಪುರಂದರ ದಾಸರು ದೇವರ ವಿಷಯದಲ್ಲಿ ಇರಿಸಿಕೊಂಡ ಸಲುಗೆಗೆ ನಿದರ್ಶಕವಾಗಿವೆ.

ಶ್ರೀಕೃಷ್ಣಲೀಲೆಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಶ್ರೀಪುರಂದರದಾಸರ ಪದಗಳು ಇಷ್ಟೇ ಏನು ?—ಎಂದು ಯಾರಾದರೂ ಕೇಳಬಹುದು. ಅವರಿಗೆ ನಮ್ಮ ಉತ್ತರವಿಷ್ಟು : 'ನಮ್ಮ ಸಂಶೋಧನೆಯ ಜರಡಿಯಲ್ಲಿ ಸೋಸಿಕೊಂಡು ಉಳಿದುವಿಷ್ಟು: ಸಂಶೋಧನೆಯ ಕಾರ್ಯ ಮುಂದುವರಿದರೆ ಇನ್ನೂ ಕೆಲವು ಗೀತಗಳು ಸಿಕ್ಕಬಹುದು' ಎಂದು. ಈಗ ಪ್ರಚಾರದಲ್ಲಿರುವ ಕೃಷ್ಣಲೀಲೆಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಹಲವಾರು ಗೀತಗಳು, ನಿಜವಾಗಿ ಪುರಂದರದಾಸರ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲ. ಅವೆಲ್ಲ ಆಧುನಿಕ ಜನರಚಿತವೆಂಬುದು, ಪ್ರಮಾಣಗಳೊಂದಿಗೆ ನಮಗೆ ಕಂಡು ಬಂದಿದೆ.

ಈ ಸಂಕಲನಕ್ಕಾಗಿ ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ವಿಸ್ತಾರವಾದ ಮುನ್ನುಡಿಯನ್ನು ಬರೆದು ಕೊಟ್ಟಿರುವ ಪ್ರೊ. ಸತ್ಯನಾರಾಯಣ ಅವರ ಉಪಕಾರ ಸಂಸ್ಮರಣೀಯವಾದುದು. ಉಗಾಭೋಗ ಮತ್ತು ಸುಳಾದಿ ಎಂಬ ಸಂಗೀತ ಪ್ರಕಾರಗಳ ಸಂಶೋಧನಾತ್ಮಕ ಚರಿತ್ರೆಯೆ ಆ ಮುನ್ನುಡಿಯಲ್ಲಿ ಬಂದಿರುವುದು. 'ಉಗಾಭೋಗ' ಮತ್ತು 'ಸುಳಾದಿ' ಶಬ್ದಗಳಿಗೆ ಏನೇನೋ ವ್ಯುತ್ಪತ್ತ್ಯರ್ಥವನ್ನು ಹಚ್ಚಿ ಹೇಳುವ ಪರಂಪರೆಯ ಅವ್ಯುತ್ಪನ್ನಬುದ್ಧಿಗೆ ಇವರ ಮುನ್ನುಡಿಯು ಸತ್ಯದರ್ಶನ ದೃಷ್ಟಿಯನ್ನು ಕೊಡಬಲ್ಲುದು.

ಇದರೊಂದಿಗೆ ನಮ್ಮ ಐದನೆಯ ಸಂಕಲನವಾದ 'ಲೋಕನೀತಿ'ಯೂ ಕನ್ನಡಿಗರ ಕೈಗೆ ಸಿಕ್ಕುವುದು. ಇವುಗಳ ಪ್ರಕಟನೆಗೆ ಹಣವಿಲ್ಲದೆ ನಮ್ಮ ಸಮಿತಿಯು ಪೇಚಾಡುತ್ತಿರುವಾಗ, ದಿಲ್ಲಿಯ ಕೇಂದ್ರಸರಕಾರವು ಹಣದ ನೆರವನ್ನು ಕೊಡುವುದಾಗಿ ಆಶ್ವಾಸನವಿತ್ತಿತು; ಅರ್ಧದಷ್ಟು ಹಣವನ್ನು ಸಕಾಲದಲ್ಲಿಯೇ ಸಲ್ಲಿಸಿರುವುದಲ್ಲದೆ, ಉಳಿದುದನ್ನೂ ತನ್ನ ನಿಯಮಾನುಸಾರವಾಗಿ ತಕ್ಕ ಸಮಯದಲ್ಲಿ ಕೊಡುವುದಾಗಿ ತಿಳಿಸಿರುವುದು. ಈ ಹಣದ ಬಲದಿಂದಲೇ ಇವೆರಡು ಸಂಕಲನಗಳು ಬೆಳಕನ್ನು ಕಂಡಿರುತ್ತವೆ. ಆದುದರಿಂದ ಕೇಂದ್ರ ಸರಕಾರಕ್ಕೆ ದಾಸಸಾಹಿತ್ಯಾಭಿಮಾನಿಗಳೆಲ್ಲರೂ ಕೃತಜ್ಞತೆ

ಗಳನ್ನು ಸಲ್ಲಿಸಬೇಕಾಗಿದೆ. ಕೇಂದ್ರ ಸರಕಾರದ ಸಹಾಯಧನವು ಸಿಕ್ಕು ವಂತೆಯೂ, ಅದು ಬೇಗನೆ ನಮ್ಮ ಕೈಗೆ ದೊರೆಯುವಂತೆಯೂ ಅತ್ಯಂತ ಆತ್ಮೀಯತೆಯಿಂದ ಕಾರ್ಯ ಮಾಡಿದ ಶ್ರೀಮತಿ ಸರೋಜಿನಿ ಮಹಿಷಿ ಎಂ.ಪಿ. ಅವರ ಉಪಕಾರವೂ ಘನವಾದುದು. ಅವರ ಪ್ರಯತ್ನವಿಲ್ಲದೆ ಹೋಗಿದ್ದರೆ, ಈ ಸಂಕಲನಗಳು ಇಷ್ಟರಲ್ಲಿಯೇ ಬೆಳಕನ್ನು ಕಾಣುವ ಸಂಭವವೇ ಇರಲಿಲ್ಲ ವೆಂದು ಹೇಳಬಹುದು. ಶ್ರೀಮತಿ ಸರೋಜಿನಿ ಮಹಿಷಿಯವರಿಗೆ ನಮ್ಮ ಹೃತ್ಪೂರ್ವಕ ಅಭಿನಂದನೆಗಳು. ಇವೆರಡೂ ಸಂಕಲನಗಳ ಮುದ್ರಣ-ಕಾರ್ಯವನ್ನು ಕೈಕೊಂಡು, ತಮ್ಮ ಕಾರ್ಯವೇ ಎಂಬ ಅಭಿಮಾನದಿಂದ ಅಂದವಾಗಿ ಮುದ್ರಿಸಿಕೊಟ್ಟು, ಪ್ರತಿಭಾ ಮುದ್ರಣದ ಒಡೆಯರಾದ ಶ್ರೀ ಭಾಲಚಂದ್ರ ಘಾಣೇಕರ ಅವರೂ ನಮಗೆ ಉಪಕಾರ ಮಾಡಿದ್ದಾರೆ. ಅವರಿಗೂ ನಮ್ಮ ಧನ್ಯವಾದಗಳು.

ಆರನೆಯ ಸಂಕಲನವಾದ 'ಸಂಕೀರ್ಣಸಂಗ್ರಹ'ದ ಮುದ್ರಣ-ಕಾರ್ಯವೂ ನಡೆದಿದೆ. ಅದು ಕೂಡ ಬೇಗನೆ ಕನ್ನಡಿಗರಿಗೆ ದೊರೆಯುವು ದೆಂದು ನಮ್ಮ ನಂಬುಗೆ.

ಧಾರವಾಡ
ದಿನಾಂಕ ೮-೬-೧೯೭೦
ಜ್ಯೇಷ್ಠ ಶುಕ್ಲ ನವಮಿ

ಬೆಟಗೇರಿ ಕೃಷ್ಣಶರ್ಮಾ
ಬೆಂಗೇರಿ ಹುಚ್ಚರಾಯ

ಪ್ರಕಾಶಕರ ಮಾತು

ಈ 'ಕೃಷ್ಣಲೀಲೆ'ಯು ಪುರಂದರದಾಸರ ಸಾಹಿತ್ಯದ ನಾಲ್ಕನೆಯ ಗ್ರಂಥವು. ಇದು ವಾಚಕರ ಕೈಸೇರುತ್ತಿರುವದು ಆನಂದದ ಸಂಗತಿಯು. ದಾಸವರ್ಯರು ಪರಮಾತ್ಮನ ಲೀಲೆಗಳನ್ನು ಭಕ್ತಿಪರವಶರಾಗಿ ಮನದುಂಬಿ ಹಾಡಿದುದನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಕಾಣುತ್ತೇವೆ. ಭಕ್ತಿರಸವು ಇಲ್ಲಿ ಹೊಳೆಯಾಗಿ ಹರಿದ ಸುಂದರದೃಶ್ಯವು ಕಾಣುತ್ತದೆ. ವಾಚಕರು ಈ ಭಕ್ತಿಸಾಗರದಲ್ಲಿ ಮಿಂದು ಭಾವಪರವಶರಾಗುವುದರಲ್ಲಿ ಸಂದೇಹವಿಲ್ಲ.

ಈ ಗ್ರಂಥಕ್ಕೆ ಇಂಗ್ಲಿಷ್ ಮುನ್ನುಡಿಯನ್ನು ಬರೆದ ಪ್ರೊ. ಸತ್ಯನಾರಾಯಣರವರು ಸಂಗೀತಶಾಸ್ತ್ರಜ್ಞರು; ಸಂಗೀತಗಾರರು; ದಾಸರಲ್ಲಿ ಅಪಾರ ಶ್ರದ್ಧೆ ಭಕ್ತಿಯುಳ್ಳವರು. ಸಂಗೀತಶಾಸ್ತ್ರಕ್ಕೆ ಪುರಂದರದಾಸರು ನೀಡಿದ ಕಾಣಿಕೆಯನ್ನು ಶಾಸ್ತ್ರೀಯವಾಗಿ ಸುಂದರವಾಗಿ ಮುನ್ನುಡಿಯಲ್ಲಿ ವಿವೇಚಿಸಿ, ಹೊಸ ಬೆಳಕನ್ನು ಬೀರಿದ್ದಾರೆ. ದಾಸರ ಸ್ಥಾನವನ್ನು ಎತ್ತಿ ತೋರಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಈ ವಿದ್ವಾಂಸರ ಉಪಕಾರವನ್ನು ಕಮೀಟಿಯು ಎಂದೂ ಮರೆಯುವುದು ಶಕ್ಯವಿಲ್ಲ.

ಈ ಗ್ರಂಥಕ್ಕೆ ಬೇಕಾಗುವ ಪಡಿಯಚ್ಚುಗಳಿಗಾಗಿ ಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ಒದಗಿಸಿ ಕೊಟ್ಟ ಕನ್ನಡ ಸಂಶೋಧನ ಸಮಿತಿಯ ಅಧಿಕಾರಿಗಳಿಗೂ ಶ್ರೀ ಡಿ. ಎನ್. ಕೋನೇರಿ ಅವರಿಗೂ ನಮ್ಮ ಕಮೀಟಿಯು ಹೃತ್ಪೂರ್ವಕ ಕೃತಜ್ಞತೆಗಳನ್ನು ಸಲ್ಲಿಸುತ್ತದೆ. ಅಲ್ಲದೆ ಇದನ್ನು ಅಂದವಾಗಿ ಮುದ್ರಿಸಿ ಕೊಟ್ಟ ಪ್ರತಿಭಾ ಮುದ್ರಣಾಲಯದವರಿಗೂ, ಪರಿಶ್ರಮಪೂರ್ವಕವಾಗಿ ಸಂಶೋಧಿಸಿ ಗ್ರಂಥವನ್ನು ಸಿದ್ಧಪಡಿಸಿದ ಸಂಪಾದಕರಿಗೂ ಕಮೀಟಿಯು ಧನ್ಯವಾದಗಳನ್ನರ್ಪಿಸುತ್ತದೆ.

ಧಾರವಾಡ
ತಾ. ೧೧ – ೬ – ೧೯೬೫

ಬುರ್ಲಿ ಬಿಂದುಮಾಧವ

ಆಧಾರಗ್ರಂಥಗಳು

೧ ಭಾರತೀಯ ಪ್ರಾಚೀನ ಚರಿತ್ರಕೋಶ (ಮರಾಠಿ)
ಸಿದ್ಧೇಶ್ವರಶಾಸ್ತ್ರಿ ಚಿತ್ರಾವ

೨ ಪುರಾಣನಾಮ ಚೂಡಾಮಣಿ (ಕನ್ನಡ) [ಪಾನ್ಯಂ ಸುಂದರಶಾಸ್ತ್ರಿ
ಬೆನಗಲ್ ರಾಮರಾಯರು]

೩ ಭಾಗವತ (ಕಲ್ಯಾಣಸಂಪುಟ)

೪ ಭಾರತ (ಕುಂಭಕೋಣಂ ಸಂಪುಟ)

೫ ಭಾರತ ತಾತ್ಪರ್ಯನಿರ್ಣಯ (ಉಡುಪಿ)

೬ ರಾಮಾಯಣ (ಕಲ್ಯಾಣಸಂಪುಟ)

೭ ತೀರ್ಥಾಂಕ (ಕಲ್ಯಾಣ)

೮ ಪುರಾಣಗಳು— ಇದರಲ್ಲಿಯ ಪ್ರಮಾಣಗಳನ್ನೆಲ್ಲ ಭಾರತೀಯ-
ಪ್ರಾಚೀನ ಚರಿತ್ರಕೋಶದಿಂದ ತೆಗೆದುಕೊಂಡಿದೆ.

೯ ವಾಯುಸ್ತುತಿ (ಶ್ರೀತ್ರಿವಿಕ್ರಮ ಪಂಡಿತಾಚಾರ್ಯಕೃತ)

೧೦ ಮಧ್ವವಿಜಯ (ಶ್ರೀನಾರಾಯಣ ಪಂಡಿತಾಚಾರ್ಯಕೃತ)

೧೧ ದ್ವಾದಶಸ್ತೋತ್ರ (ಶ್ರೀಮಧ್ವಾಚಾರ್ಯಕೃತ)

೧೨ ತಂತ್ರಸಾರ (" ")

೧೩ ಭಗವದ್ಗೀತೆ

೧೪ ನಾರದ ಭಕ್ತಿಸೂತ್ರಗಳು

೧೫ ಸಂಗೀತ (South Indian Music I—V. P. Sambamurti)

೧೬ ಕುಮಾರವ್ಯಾಸನ ಭಾರತ

೧೭ Epigraphia–Indica Vol XXXI July 1955

೧೮ ಹರಿಕಥಾಮೃತಸಾರ (ವರದೇಂದ್ರ ಹರಿದಾಸ ಸಾಹಿತ್ಯಮಂಡಳ
ಲಿಂಗಸೂಗೂರು)

೧೯ ವಿಜಯದಾಸರ ಸುಳಾದಿ " " "

೨೦ ದಶೋಪನಿಷತ್ತುಗಳು



ಗೋವರ್ಧನೋದ್ಧಾರ (ಹಳೆಬೀಡು)

[ಕ. ಸಂ. ಸಂಸ್ಥೆಯ ಕೃಪೆ]

೧ ಗೋಕುಲಭಾಗ್ಯ

೧

ರಾಗ— ಜಿಂಜೋಟಿ

ತಾಳ— ರೂಪಕ

೧ ರಾಮ-ಕೃಷ್ಣರು ಮನೆಗೆ ಬಂದರು ಬಾಗಿಲ ತೆರೆಯಿರೊ ।
ಕಾಮಧೇನು ಬಂದಂತಾಯಿತು ಸುಖವ ಸುರಿಯಿರೊ ॥ ಪ ॥

ಮಕರಕುಂಡಲ ನೀಲಮುತ್ತಿನ ಚೌಕಳಿ ಇಡುತಲಿ ।
ಸುಕುಮಾರ ಸುಂದರವಾದ ಉಡುಗೆಯುಡುತಲಿ ॥
ಮುಖದ ಕಮಲ ಮುಗುಳುನಗೆಯ ಸುಖವ ಕೊಡುತಲಿ ।
ಕಂಕಣಹಾರ ತೋಳಬಂದಿ ತೊಡಿಗೆ ತೊಡುತಲಿ ॥ ೧ ॥

ಚೆಂಡು-ಬೊಗರಿ-ಚಿಣ್ಣಿಕೋಲು-ಗಜುಗವಾಡುತ ।
ದುಂಡುಮಲ್ಲಿಗೆ ತುರುಬಿ ಕೊಳಲನೂದಿ ಪಾಡುತ ॥
ಮಿಂಡೆವೆಂಗಳ ಮುದ್ದುಮೊಗದ ಸೊಗವ ನೋಡುತ ।
ಭಂಡುಮಾಡಿ ಭಾಮೆಯರೊಡನೆ ಸರಸವಾಡುತ ॥ ೨ ॥

ಪೊಕ್ಕುಳಲ್ಲಿ ಅಜನ ಪಡೆದ ದೇವದೇವನು ।
ಚಿಕ್ಕ ಉಂಗುಟದಿ ಗಂಗೆಯ ಪಡೆದನಾತನು ॥
ಮಕ್ಕಳ ಮಾಣಿಕ್ಯ ಪುರಂದರವಿಠಲರಾಯನು ।
ಭಕ್ತಜನರಿಗೊಲಿದ ನೀನು ಮುಕ್ತಿದಾತನು ॥ ೩ ॥

---

೧ ಅ (VI) ಮ ಪ್ರತಿಗಳಿಂದ ತೆಗೆದುಕೊಂಡಿದೆ.

೨

ರಾಗ—ಸಾರಂಗ   ತಾಳ—ಏಕ

೧ ಗೋಪಿಯ ಭಾಗ್ಯವಿದು ।
ಆ ಪರಮಾತ್ಮನ ಅಪ್ಪಿ ಮುದ್ದಿಡುವುದು ॥ ಪ ॥

ಅಂಬೆಗಾಲಿಡು ಹರಿ ಕುಣಿದಾಡ್ಯೆ ತೋ- ।
ಳಂಬಲಿ ತಾ ಹೊಂಗುಬ್ಬಿಯನು ॥
ಅಂಬುಜನಾಭ ನೀನಾನೆಯನಾಡೆಂದು ।
ಸಂಭ್ರಮದಿಂದ ಮುದ್ದಾಡುವಳೊ ॥ ೧ ॥

ನಿತ್ಯನಿರ್ಮಲನಿಗೆ ನೀರನೆರೆದು ತಂದು ।
ಎತ್ತಿ ತೊಡೆಯೊಳಿಟ್ಟು ಮುದ್ದಿಸುತಾ ॥
ಸತ್ಯಲೋಕವನಾಳುವ ವಿಧಿಜನಕನ ।
ಪುತ್ರನೆಂದರಿತು ತಕ್ಕೈಸುವಳೊ ॥ ೨ ॥

ಪಾಲುಗಡಲು ಮನೆಯಾಗಿ ಮೂಲೋಕವ ।
ಪಾಲಿಸುತಿಪ್ಪ ನಾರಾಯಣನ ॥
ಕಾಲ ಮೇಲೆ ಮಲಗಿಸಿ ಬಟ್ಟಲ ತುಂಬ
ಹಾಲು ಕುಡಿಸಿ ಸಂತೈಸುವಳೊ ॥ ೩ ॥

ಹರಿ ನಿತ್ಯ ತೃಪ್ತನೆಂದರಿಯದೆ ಹೊನ್ನಿನ ।
ಹರಿವಾಣದೊಳಗೆ ಮೃಷ್ಟಾನ್ನವನು ॥
ನೊರೆಹಾಲು ಘೃತ-ಸಕ್ಕರೆ ಕೂಡಿಸಿ ಕರೆ- ।
ಕರೆದು ಉಣಿಸಿ ತೃಪ್ತಿಬಡಿಸುವಳೊ ॥ ೪ ॥

---

೧ ಇ ಪ್ರತಿಯಿಂದ ತೆಗೆದುಕೊಂಡಿದೆ.

ಅಂಗಜಪಿತನಿಗೆ ಮೋಹದಿಂದ ಹೊಸ ।
ಅಂಗಿಯ ತೊಡಿಸಿ ಟೊಪ್ಪಿಗೆ ಇರಿಸಿ ॥
ಬಂಗಾರದರಳೆಲೆ ಬಿಂದುಲಿಗಳನಿಟ್ಟು ।
ಸಿಂಗರವನು ಮಾಡಿ ನೋಡುವಳೊ ॥ ೫ ॥

ದೃಷ್ಟಿಯು ತಾಗೀತೆಂದಿಟ್ಟು ಅಂಗಾರವ ।
ತಟ್ಟೆಯೊಳಾರತಿಗಳ ಬೆಳಗಿ ॥
ಥಟ್ಟನೆ ಉಪ್ಪು-ಬೇವುಗಳ ನಿವಾಳಿಸಿ ।
ತೊಟ್ಟಿಲೊಳಿಟ್ಟು ಮುದ್ದಾಡುವಳೊ ॥ ೬ ॥

ನಮ್ಮಪ್ಪ ರಂಗಯ್ಯ ಅಳಬೇಡವೊ ದೊಡ್ಡ
ಗುಮ್ಮ ಬಂದಿದೆ ಸುಮ್ಮನಿರು ಎನುತ ॥
ಅಮ್ಮಿಯನೀಯುತ ಅಮರರನಾಳ್ದನ ।
ರಮ್ಮಿಸಿ ರಮ್ಮಿಸಿ ಮುದ್ದಾಡುವಳೊ ॥ ೭ ॥

ಏಸೊ ಬೊಮ್ಮಾಂಡವ ರೋಮದೊಳಿರಿಸಿದ ।
ವಾಸುದೇವನನೆತ್ತಿಕೊಂಬುವಳೊ ॥
ನಾಶರಹಿತನಾಯುಷ್ಯ ಹೆಚ್ಚಲೆಂದು ।
ರಾಶಿದೈವಕೆ ತಾ ಬೇಡಿಕೊಂಬುವಳೊ ॥ ೮ ॥

ಮಾಧವ ಬಾ ಮಧುಸೂದನ ಬಾ ಬ್ರ- ।
ಹ್ಮಾದಿವಂದಿತ ಹರಿ ಬಾಯೆನುತ ॥
ಆದಿಮೂರುತಿ ಶ್ರೀಪುರಂದರವಿಠಲನ ।
ಆದರದಲಿ ಮುದ್ದಾಡುವಳೊ ॥ ೯ ॥

೩

ರಾಗ—ಶಂಕರಾಭರಣ ತಾಳ—ಆದಿ

೧ ಜಗದುದ್ಧಾರಕ ತನ್ನ ಮಗನೆಂದು ಬಗೆದು ।
ನಿಗಮಗೋಚರನ ಆಡಿಸಿದಳು ಯಶೋದೆ ॥ ಪ ॥

೨ ವಟಪೆಲೆಯ ಮೇಲುಸಂಪುಟದ ಮೇಲೊರಗಿ ಉಂ-
ಗುಟವ ಪೀರುವನ—ಆಡಿಸಿದಳು ॥ ೧ ॥

೩ ವಿಶ್ವತಶ್ಚಕ್ಷುವ ವಿಶ್ವತೋಮುಖನ ।
ವಿಶ್ವವ್ಯಾಪಕನ—ಆಡಿಸಿದಳು ॥ ೨ ॥

೪ ಅಣೋರಣಿಯನ ಮಹತೋಮಹೀಯನ ।
ಗಣನೆಯಿಲ್ಲದವನ—ಆಡಿಸಿದಳು ॥ ೩ ॥

೫ ನಿಗಮಕೆ ಸಿಲುಕದ ಅಗಣಿತ ಮಹಿಮನ ।
ಮಗುಗಳ ಮಾಣಿಕ್ಯನ—ಆಡಿಸಿದಳು । ॥ ೪ ॥

೬ ಎಲ್ಲರೊಳು ಭರಿತನಾಗಿ ಇಪ್ಪ ಲಕುಮಿಯ ।
ವಲ್ಲಭ ಪುರಂದರವಿಠಲನ—ಆಡಿಸಿದಳು ॥ ೫ ॥

---

೧ ಅ (ಲ) ರಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ಈ ಹಾಡು ದೊರಕುತ್ತಿದೆ.

೨ ಏಕೋ ನಾರಾಯಣೋ ಆಸೀ- ।
ನ್ನ ಬ್ರಹ್ಮಾನಚ ಶಂಕರಃ ॥ (ಭಾ. ತಾ. ೨೯-೬೩)

೩ ವಿಶ್ವತಶ್ಚಕ್ಷುರುತ ವಿಶ್ವತೋಮುಖೋ ।
ವಿಶ್ವತೋ ಬಾಹುಃ ॥

೪ ಅಣೋರಣೀಯಾನ್ ಮಹತೋ ಮಹೀಯಾನ್ (ಕಾಠಕ ಉ.)

೫ ಯತೋ ವಾಚೋ ನಿವರ್ತಂತೇ ಅಪ್ರಾಪ್ಯ ಮನಸಾಸಹ ॥

೬ ಅಂತರ್ಬಹಿಶ್ಚ ತತ್ಸರ್ವಂ ವ್ಯಾಪ್ಯ ನಾರಾಯಣಃ ಸ್ಥಿತಃ ॥

೪

ರಾಗ— ಮೋಹನ ತಾಳ— ಅಟ

೧ ಮಗನೆಂದಾಡಿಸುವಳು ।
ಮೊಗನೋಡಿ ನಗುವಳು ॥ ಪ ॥

ಜಗದುದರನ ತನ್ನ ಮಗನೆಂದೆನಿಸಿಕೊಂಡು ।
ಬಿಗಿದಪ್ಪುವ ಪುಣ್ಯವೆಲ್ಲಿ ಪಡೆದಳೊ? ॥ ಅ. ಪ ॥

ಶಶಿಧರ ಬ್ರಹ್ಮ ಸುರಾಸುರ ಮುನಿಗಳು ।
ವಸುಮತಿ ಸಹಿತ ಉದರದಲ್ಲಿಹ ॥
ಶಶಿಮುಖಿ ಸಾಸಿರ ಪೆಸರುಗಳವನಿಗೆ ।
ಹೆಸರನಿಡುವ ಪುಣ್ಯವೆಲ್ಲಿ ಪಡೆದಳೊ? ॥ ೧ ॥

ಸಾಗರಪತಿಯಾದ ಭೋಗಿಶಯನನನು ।
ಯೋಗನಿದ್ರೆಯೊಳಿಪ್ಪ ದೇವನನು ॥
ಆಗಮತತಿಗಳಿಂದರಸಿ ಕಾಣದವನ ।
ತೂಗಿ ಪಾಡುವ ಪುಣ್ಯವೆಲ್ಲಿ ಪಡೆದಳೊ ? ॥ ೨ ॥

ಪೊನ್ನಮಣೆಯ ಮೇಲೆ ಚಿಣ್ಣನ ಕುಳ್ಳಿರಿಸಿ ।
ಎನ್ನ ಮುದ್ದು ಮೋಹನ ಬಾ ಎನುತ ॥
ಹೊನ್ನು ತಾ ಗುಬ್ಬಿ ತಾ ಹೊನ್ನು ತಾ ಎನ್ನುತ ।
ಬಣ್ಣಿಸಿಯಾಡುವ ಪುಣ್ಯವೆಲ್ಲಿ ಪಡೆದಳೊ? ॥ ೩ ॥

ಕಾಲಲಂದುಗೆ ಕಂಕಣ ಸಣ್ಣ ಉಲಿಗೆಜ್ಜೆ ।
ಮಾಲೆ ಅರಳೆಲೆ ಕೊರಳಪದಕ ॥
ಬಾಲದುಡಿಗೆಯಿಟ್ಟು ಬಾಲನ ಎತ್ತಿಕೊಂಡು ।
ಪಾಲ ಕುಡಿಸುವ ಪುಣ್ಯವೆಲ್ಲಿ ಪಡೆದಳೊ? ॥ ೪ ॥

೧ ಇ ಪ್ರತಿಯಿಂದ ತೆಗೆದುಕೊಂಡಿದೆ.

ಪಣೆಗೆ ತಿಲಕವನಿಟ್ಟು ಕೊರಳ ಪದಕಹಾರ ।
ಮಣಿಕಂಕಣವು ಘಳಿಘಳಿರೆನಲು ॥
ಫಣಿಪತಿಶಯನನ ಕುಣಿಯೊ ಕುಣಿಯೊ ಎಂದು ।
ಕುಣಿಸಿ ನೋಡುವ ಪುಣ್ಯವೆಲ್ಲಿ ಪಡೆದಳೊ ? ॥ ೫ ॥

ವೇದತತಿಗಳಿಗೆ ಅಗೋಚರನಾದ ಸ- ।
ಮ್ಮೋದ ಸಮ್ಮೋಹಕನ ॥
ಬೀದಿಯೊಳಾಡುವ ಮಗನ ಕರೆತಂದು ವಿ- ।
ನೋದವಾಡುವ ಪುಣ್ಯವೆಲ್ಲಿ ಪಡೆದಳೊ ? ॥ ೬ ॥

ಕುಕ್ಷಿಯೋಳಿರೇಳು ಭುವನಗಳನು ತಾಳಿ ।
ರಕ್ಷಿಸಿಕೊಂಡಿಪ್ಪ ಬಲವಂತನ ॥
ಪಕ್ಷಿವಾಹನದೇವ ಅಂಜಿದ ಅಂಜಿದನೆಂದು ।
ರಕ್ಷೆಯಿಡುವ ಪುಣ್ಯವೆಲ್ಲಿ ಪಡೆದಳೊ ? ॥ ೭ ॥

ಒಣಗಿದ ತನು ತಲೆಜಡೆ ಕಣ್ಣುಮುಚ್ಚುತ ।
ಪ್ರಣವದ ಜಪಮಣಿ ಮಾಲೆಗಳ ॥
ಎಣಿಪ ಯೋಗಿಸಮೂಹವರಸಿ ಕಾಣದವನ ।
ಅಣಕವಾಡುವ ಪುಣ್ಯವೆಲ್ಲಿ ಪಡೆದಳೊ ? ॥ ೮ ॥

ಬಿಡು ಬಿಡು ಬಾಲಕ ನಿಲ್ಲು ನಿಲ್ಲೊ ಎಂದು ।
ಕುಡಿಬೆರಳಿಂದ ಕರವನು ಪಿಡಿದು ॥
ಅಡಿಯಿಡು ಮಗನೆ ಒಂದಡಿಯಿಡೊ ಎನುತಲಿ ।
ನಡೆಸಿ ನೋಡುವ ಪುಣ್ಯವೆಲ್ಲಿ ಪಡೆದಳೊ ? ॥ ೯ ॥

ಬಲಿಯ ಗೃಹಕೆ ಪೋಗಿ ತ್ರಿವಿಕ್ರಮ ರೂಪನಾಗಿ ।
ನೆಲವ ಈರಡಿ ಮಾಡಿದ ದೇವನ ॥
ಲಲನೆ ತೊಡೆಯೊಳಿಟ್ಟು ತಲೆಯ ನೇವರಿಸುತ ।
ಮೊಲೆಯನುಣಿಸುವ ಪುಣ್ಯವೆಲ್ಲಿ ಪಡೆದಳೊ ? ॥ ೧೦ ॥

ಮಂದಗಮನೆ ಜಗದ್ವಂದ್ಯನ ಕುಳ್ಳಿರಿಸಿಕೊಂಡು ।
ಕುಂದದೆ ಜಯಜಯವೆನುತಲಿರೆ ॥
ಮಂದರೋದ್ಧರ ಶ್ರೀಪುರಂದರವಿಠಲನ ।
ಬಂದಪ್ಪುತಿಹ ಪುಣ್ಯವೆಲ್ಲಿ ಪಡೆದಳೊ ? ॥ ೧೧ ॥

೫

ರಾಗ—ರೇಗುಪ್ತಿ ತಾಳ—ಅಟ

೧ ನಿನ್ನ ಮಗನೇನೇ ಗೋಪಿ—ಗೋಪಮ್ಮ ।
ನಿನ್ನ ಮಗನೇನೆ ಗೋಪಿ ? ॥ ಪ ॥

ಚೆನ್ನಾರ ಚೆಲುವ ಉಡುಪಿಯ ಕೃಷ್ಣ ಬಾಲ ।
ನಿನ್ನ ಮಗನೇನೆ ಗೋಪಿ ? ॥ ಅ. ಪ. ॥

ಕಟವಾಯ್ಬೆಣ್ಣೆ ಕಾಡಿಗೆಗಣ್ಣು ಕಟಿಸೂತ್ರ ।
ಪಟವಾಳಿ ಕೈಪ ಕೊರಳೊಳು ಪದಕ ॥
ಪಟೆಯಲ್ಲ ಬ್ರಹ್ಮಾಂಡ ಹೃದಯದೊಳಿರುತಿರಲು ।
ಮಿಟಿಮಿಟಿ ನೋಡುವ ಈ ಮುದ್ದು ಕೃಷ್ಣ ॥ ೧ ॥

ಮುಂಗುರುಳ ಮುಂಜೆಡೆ ಬಂಗಾರದರಳೆಲೆ ।
ರಂಗುಮಾಣಿಕದ ಉಂಗುರವಿಟ್ಟು ॥
ಪೊಂಗೆಜ್ಜೆ ಕಾಲಲಂದುಗೆ ಘಿಲ್ಲುಘಿಲ್ಲೆನುತ ।
ಅಂಗಳದೊಳಗಾಡುತಿಹ ಮುದ್ದು ಕೃಷ್ಣ ॥ ೨ ॥

ಹರಿವ ಹಾವನೆ ಕಂಡು ಹೆಡೆಹಿಡಿದು ಆಡುವ ।
ಕರುವಾಗಿ ಆಕಳ ಮೊಲೆಯುಣ್ಣುವ ॥
ಅರಿಯದಾಟವ ಬಲ್ಲ ಅಂತರಂಗದ ಸ್ವಾಮಿ ।
ಧರೆಯೊಳಧಿಕನಾದ ಪುರಂದರವಿಠಲಯ್ಯ ॥ ೩ ॥

೧ ಅ (೧) ಪ್ರತಿಯಲ್ಲಿಯಷ್ಟೆ ಸಿಕ್ಕುತ್ತಿದೆ.

೬

ರಾಗ—ಸಾವೇರಿ ತಾಳ—ಛಾಪು

೧ ಎಂಥ ಪುಣ್ಯವೆ ನಿನ್ನದೆಂಥ ಭಾಗ್ಯವೆ ಗೋಪಿ ।
ಇಂಥ ಮಗನ ಕಾಣೆವೆ ॥ ಪ ॥

ಚಿಂತಿಸಿದರೂ ದೊರಕ ಚೆಲುವ ರಾಜಗೋಪಾಲ ।
ಇಂತೀ ಮಾತುಗಳೆಲ್ಲವು—ಹುಸಿಯಲ್ಲವು ॥ ಅ. ಪ ॥

ಸರಸಿಜನಾಭನ ಸುಮ್ಮನೆ ಕೊಂಡಾಡೆ ।
ದುರಿತವೆಲ್ಲವು ಪೋಪುದೆ ॥
ಸರಸದಿಂದಲಿ ಒಮ್ಮೆ ಸವಿಮಾತನಾಡಿದರೆ ।
ಪರಿತೋಷ ಕೈಗೂಡುವುದೆ—ಯಶೋದೆ ॥ ೧ ॥

ಊರ ಒಳಗೆ ನಿಮ್ಮ ಅಂಜಿಕೆ ನೆರೆಹೊರೆ ।
ದೂರಿಕೊಂಬುವರಲ್ಲವೆ ? ॥
ಆರಣ್ಯದಲಿ ನಾವು ಆಡಿದ ಆಟವು ।
ಆರಿಗಾದರು ಉಂಟೇನೆ—ಇಂದುವದನೇ ? ॥ ೨ ॥

ನಿನ್ನ ಮಗನ ಕರೆಯೆ ಎನ್ನ ಪ್ರಾಣದೊಡೆಯ ।
ಪುಣ್ಯದ ಫಲವು ಕಾಣೆ ॥
ಚೆನ್ನ ಶ್ರೀಪುರಂದರವಿಟ್ಠಲರಾಯನ ।
ನಿನ್ನಾಣೆ ಬಿಡಲಾರೆವೆ—ಪುಸಿಯಲ್ಲವೆ ॥ ೩ ॥

೧ ಝು (೩) ಮು. ಶ್ರೀ ಪ್ರತಿಗಳಿಂದ ಆರಿಸಿದೆ.

೭

ರಾಗ— ಆರಭಿ ತಾಳ— ಆದಿ

೧ ಲಾಲಿಸಿದಳು ಮಗನ—ಯಶೋದೆ ।
ಲಾಲಿಸಿದಳು ಮಗನ ॥ ಪ ॥

ಅರಳೆಲೆ ಮಾಗಾಯಿ ಬೆರಳಿಗುಂಗುರವಿಟ್ಟು ।
ತರಳನ ಮೈಸಿರಿ ತರುಣಿ ನೋಡುತೆ ಹಿಗ್ಗಿ ॥ ೧ ॥

ಬಾಲಕನೇ ಕೆನೆವಾಲ ಮೊಸರನೀವೆ ।
ಲೀಲೆಯಿಂದಲಿ ಎನ್ನ ತೋಳ ಮೇಲ್ಮಲಗೆಂದು ॥ ೨ ॥

ಮುಗುಳುನಗೆಯಿಂದಲಿ ಮುದ್ದು ತಾತಾರೆಂದು ।
ಜಗದೊಡೆಯನ ಶ್ರೀಪುರಂದರವಿಠಲನ ॥ ೩ ॥

೮

ರಾಗ— ಮುಖಾರಿ ತಾಳ— ಅಟ

೨ ಮಕ್ಕಳ ಮಾಣಿಕ ಮನೋಹರ ನಿಧಿ—ವೈರಿ-।
ರಕ್ಕಸ ಶಕಟನ ತುಳಿದುದೀಪಾದವೆ ॥ ಪ ॥

ಬಲಿಯ ದಾನವ ಬೇಡಿ ನೆಲವ ಈರಡಿ ಮಾಡಿ ।
ಜಲಧಿಯ ಪಡೆದದ್ದು ಈ ಪಾದವೆ ॥
ಹಲವು ಕಾಲಗಳಿಂದ ಶಿಲೆ ಶಾಪವಡೆದಿರಲು ।
ಫಲಕಾಲಕ್ಕೊದಗಿದುದೀ ಪಾದವೆ ॥ ೧ ॥

---

೧ ತ ಪ್ರತಿಯಿಂದ ತೆಗೆದುಕೊಂಡಿದೆ.
೨ ಮ ಪ್ರತಿಯಿಂದ ಆರಿಸಿಕೊಂಡಿದೆ.

ಕಡುಕೋಪದಿ ಕಾಳಿಂಗನ ಮಡುವ ಕಲಕಿ ।
ಹೆಡೆಯನು ತುಳಿದುದು ಈ ಪಾದವೆ ॥
ಸಡಗರದಿಂದ ಕೌರವನ ಸಿಂಹಾಸನವ ।
ಹೊಡೆಮುಗುಚಿ ಕೆಡಹಿದುದೀ ಪಾದವೆ ॥ ೨ ॥

ಶೃಂಗಾರದಿಂದ ಹೆಂಗಳು ಲಕ್ಷುಮಿಯು ಸಹಿತ ।
ಅಂಗನೆಯರೊತ್ತುವುದೀ ಪಾದವೆ ॥
ಸಂಗಸುಖದಿಂದ ಶ್ರೀಪುರಂದರವಿಠಲನ ।
ಅಂಗದೊಳಡಗಿದ್ದುದೀ ಪಾದವೆ ॥ ೩ ॥

೯

ರಾಗ—ಕೇದಾರಗೌಳ ತಾಳ—ಅಟ

೧ ಗೋಕುಲದ ಗೋಪಿಯರದೇಸು ಧನ್ಯರೋ ।
ಶ್ರೀಕಾಂತನನುರಾಗದಲಿ ಪಾಡುತಿಹರೊ ॥ ಪ ॥

ಕುಳಿತು ಕರೆವಾಗ ನಿಂತು ಕಳವೆಗಳ ಕುಟ್ಟುವಾಗ ।
ತಳಿಸಾರಣಿ ಸಮ್ಮಾರ್ಜಿಸುವಾಗ ॥
ಅಳುವ ಮಕ್ಕಳ ತೊಟ್ಟಿಲೊಳಟ್ಟು ತೂಗುವಾಗ ।
ಬೆಳಗುಜಾವದಿ ಮೊಸರ ಕಡೆವಾಗಲು ॥ ೧ ॥

ನಡೆವಾಗ ನುಡಿವಾಗ ಭೋಜನವ ಮಾಡುವಾಗ ।
ಉಡುವಾಗ ಆಭರಣ ಇಡುವಾಗಲು ॥
ಮುಡಿವಾಗ ಮಲ್ಲಿಗೆ ಉಯ್ಯಾಲೆಯನಾಡುವಾಗ ।
ಅಡಿಗಡಿಗೆ ತಾಂಬೂಲ ಮೆಲುವಾಗಲು ॥ ೨ ॥

೧ ಇ ಪ್ರತಿಯಿಂದ ತೆಗೆದುಕೊಂಡಿದೆ.

ಪರಿಪರಿ ರಾಗದಿಂದಲಿ ಪರಿಪರಿ ಮಾತಿನಿಂದ ।
ಪರಿಪರಿ ಗೀತಪ್ರಸಂಗದಿಂದ ॥
ಪರಿಪೂರ್ಣನಾದ ಶ್ರೀಪುರಂದರವಿಠಲನ ।
ಹಿರಿದಾಗಿ ಮನದೊಳಗೆ ಸ್ಮರಿಸುತಿಹರು ॥ ೩ ॥

೧೦

ಸುಳಾದಿ

ಧ್ರುವತಾಳ

೧ ಎಲೆ ಎಲೆ ಸಿಡಿಲೆ, ಮಿಂಚೆ, ಗರ್ಜಿಸದಿರಿ ನೀವು ।
ಎಲೆ ಎಲೆ ಮೇಘರಾಜಾ, ಮಳೆಗರೆಯದಿರು ।
ಎಲೆ ಎಲೆ ಭೂದೇವಿ, ನವರತುನಗಳಿಂದ ।
ನೆಲೆ ಕಟ್ಟೆಕಟ್ಟೆಕೊಂಡು ಥಳಥಳಿಸುತಲಿರು ।
ಹುಲಿಯುಗುರು ಅರಳೆಲೆ ಮಾಗಾಯಿ ಕಂಕಣ ।
ಘಲುಘಲುಘಲುಕೆಂಬ ಕಾಲಪೆಂಡೆಯನಿಟ್ಟು ।
ಬಲರಾಮ ಪುರಂದರವಿಠಲ ಗೋಪಾಲಕೃಷ್ಣ ।
ನಲಿಯುತ ಅಂಬೆಗಾಲನಿಕ್ಕುತ ಬರುತಾರೆ ॥ ೧ ॥

ಮಟ್ಟಿತಾಳ

ಮಲ್ಲಿಗೆ ಮೊಗ್ಗೆಗಳಂತೆ ಹಲ್ಲು ಬಂದಿವೆ ಸಿರಿಕೃಷ್ಣಯ್ಯಗೆ ।
ಎಲ್ಲಿ ಎಲ್ಲಿ ಬಾಯ್ ತೆರೆಯೊ ಎನೆ ।
ಎಲ್ಲ ಬೊಮ್ಮಾಂಡವ ಕಂಡೆ ।
ಎಲ್ಲರಂಥ ಕಂದನಲ್ಲಿವ ।
ಬಲ್ಲವರಿಗೆ ಪುರಂದರವಿಠಲನು ।
ಜಗದ ಪಾಲಕನು....ಹಲ್ಲು ಬಂದಿವೆ ॥ ೨ ॥

---

೧ ಅ (ಬಿಡಿ ೪) ಪ್ರತಿಯಿಂದ ಆರಿಸಿದೆ.

ತ್ರಿವಿಡೆತಾಳ

ಬೆಣ್ಣೆಯ ಬಟ್ಟಲವ ತೊಡೆಯಮೇಲಿಟ್ಟುಕೊಂಡು ।
ಅಣ್ಣ ಬಲರಾಮನ ಕೂಡಿಕೊಂಡು ।
ಚೆನ್ನಾಗಿ ಡೊಗ್ಗಾಲೂರಿ ಮೆಲ್ಲುವ ಕೃಷ್ಣ ।
ಕಣ್ಣುಬಿಡುವನೇನೆ ಕೇಳೇ ಗೋಪೀದೇವಿ ।
ಸಣ್ಣವನೇನೆ ಪುರಂದರವಿಠಲ ॥ ೩ ॥

ಆದಿತಾಳ

ಇದೆ ಇದೆ ಕೈಬೆಣ್ಣೆ, ಇದೊ ಅಂಗೈ ಸಿಕ್ಕಿತು ।
ಇದೆ ಇದೆ ಕಟಬಾಯಿ ಇದೇ ಸುರಿಯುವ ಬೆಣ್ಣೆ ।
ಇದೆ ಇದೆ ಗೋಪೀದೇವಿ ನಿನ್ನ ಮಗನು ಕಳ್ಳ ।
ಇದೆ ಇದೆ ಹಿಡಿದು ತಂದೆವು ನೋಡೇ ।
ಹದುಳದಿಂದಿಡೆ ಲೇಸು ಇಲ್ಲದಿದ್ದರೆ ನಿನ್ನ ।
ತದುಕಿಬಿಡುವೆನಯ್ಯ ಪುರಂದರವಿಠಲ ॥ ೪ ॥

ರೂಪಕತಾಳ

ನೀಲಮೇಘಶ್ಯಾಮ ಕೋಮಲನೆ ।
ಹಾಲು ಕುಡಿಯ ಬಾರೊ ಹಸಿದೆಯಾ ರಂಗಯ್ಯ ।
ಹಾಲು ಮೊಸರು ಬೆಣ್ಣೆ ಹಾವಳಿಗಾರನೊ ।
ಶ್ರೀಲೋಲ ಪುರಂದರವಿಠಲ ಗೋಪಾಲಕೃಷ್ಣ ॥ ೫ ॥

ಜತೆ

ಅನುದಿನ ಬಾಲಗೋಪಾಲಕೃಷ್ಣನೆ ನಿನ್ನ ।
ನೆನೆವಂತೆ ಮಾಡೆನ್ನ ಪುರಂದರವಿಠಲ ॥

೧೧

ಉಗಾಭೋಗ

೧ ಕಾಲ ಮೇಲೆ ಮಲಗಿ ಸಿಂಪಿಯಲಿ ಹಾಲ ಕುಡಿದು ಬೆಳೆದೆ ।
ಮೂರು ಲೋಕ ನಿನ್ನುದರದಲ್ಲಿರಲು ।
ಈರೇಳು ಲೋಕವನೀರಡಿ ಮಾಡಲು ।
ಮೂರು ಲೋಕದೊಡೆಯ ಶ್ರೀಪುರಂದರವಿಠಲ ।
ನಿನ್ನ ಬಾಲಕತನದ ಲೀಲೆಗೆ ನಮೋ ನಮೋ ॥ ೧ ॥

೧೨

ರಾಗ—ಧನ್ಯಾಸಿ ತಾಳ—ಆದಿ

೨ ಮುದ್ದು ತಾರೊ—ಕೃಷ್ಣ—ಎದ್ದು ಬಾರೊ ।
ಶುದ್ಧವಾದ ಕರ್ಪುರದ ಕರಡಿಗೆಯ ಬಾಯಲೊಮ್ಮೆ ॥ ಪ ॥

ಕಡೆಯುವ ಸಮಯಕೆ ಬಂದು ಕಡೆವ ಸತಿಯ ಕೈಯ ಪಿಡಿದು ।
ಬಿಡದೆ ಹೊಸ ಹೊಸ ಬೆಣ್ಣೆಯನು ಒಡನೆ ಮೆಲುವ
ಬಾಯಲೊಮ್ಮೆ ॥ ೧ ॥

ವಿಷವನುಣಿಸಲು ಬಂದ ಅಸುರೆ ಪೂತನಿಯ ಕೊಂದ ।
ವಶವಲ್ಲವೊ ಮಗನೆ ನಿನ್ನ ವಿಷವನುಂಡ ಬಾಯಲೊಮ್ಮೆ ॥ ೨ ॥

ಪುರಂದರವಿಠಲನೆ ತೋರವೆಯ ನಾರಸಿಂಹ ।
ಹರವಿಯ ಹಾಲ ಕುಡಿದು ಸುರಿವ ಜೊಲ್ಲ ಬಾಯಲೊಮ್ಮೆ ॥ ೩ ॥

---

೧ ಝು (ಲ) ಪ್ರತಿಯಿಂದ ಆರಿಸಿದೆ.
೨ ಅ (೭) ಪ್ರತಿಯಿಂದ ಆರಿಸಿಕೊಂಡಿದೆ.

೧೩

ರಾಗ—ನವರೋಜು ತಾಳ—ಆದಿ

೧ ತೋಳು ತೋಳು ತೋಳು ಕೃಷ್ಣ—ತೋಳನ್ನಾಡೈ ।
ನೀಲಮೇಘಶ್ಯಾಮ ಕೃಷ್ಣ ತೋಳನ್ನಾಡೈ ॥ ಪ ॥

ಗಲಿಕೆಂಬಂದುಗೆ ಉಲಿಯುವ ಗೆಜ್ಜೆಯ ತೋ— ।
ಅಲುಗುವ ಅರಳೆಲೆ ಮಾಗಾಯ್ಮುನುಗಲು ತೋ— ॥
ನೆಲುವು ನಿಲುಕದೆಂದೊರಳ ತಂದಿಡುವನೆ ತೋ— ।
ಚೆಲುವ ಮಕ್ಕಳ ಮಾಣಿಕ್ಯವೆ ನೀ ತೋ— ॥ ೧ ॥

ದಟ್ಟಡಿಯಿಡುತಲಿ ಬೆಣ್ಣೆಯ ಮೆಲುವನೆ ತೋ— ।
ಕಟ್ಟಿದ ಕರಡೆಯ ಕರುವೆಂದೆಳೆವನೆ ತೋ— ॥
ಬೊಟ್ಟನಲ್ಲಿ ತಾಯ್ಗ್ಗಣಕಿಸಿ ನಗುವನೆ ತೋ— ।
ಬಟ್ಟಲ ಹಾಲನು ಕುಡಿದು ಕುಣಿವನೇ ತೋ— ॥ ೨ ॥

ಅಂಬೆಗಾಲಿಲೊಂದೊರಳನ್ನೆಳೆವನೆ ತೋ— ।
ತುಂಬಿದ ಬಂಡಿಯ ಮುರಿಯಲೊದ್ದವನೆ ತೋ— ॥
ಕಂಬದಿಂದಲವತರಿಸಿದವನೆ ನೀ ತೋ— ।
ನಂಬಿದವರನು ಹೊರೆವ ಕೃಷ್ಣ ತೋ— ॥ ೩ ॥

ಕಾಲಕೂಟದ ವಿಷವ ಕಲಕಿದ ತೋ— ।
ಕಾಳಿಂಗನ ಹೆಡೆಯನು ತುಳಿದ ತೋ— ॥
ಕಾಳೆಗದಲಿ ದಶಕಂಠನ ಮಡುಹಿದ ತೋ— ।
ಶಾಲಕ ವೈರಿಯೆ ಕರುಣಿಗಳರಸನೆ ತೋ— ॥ ೪ ॥

---

೧ ಕ. ವಿ. ವಿ. ತಾಳೆಗರಿ (೧೬೭೦ ಸಂ. ೨೨೯೨)ಯಲ್ಲಿಯಷ್ಟೆ ಸಿಕ್ಕುತ್ತಿದೆ.

ನಖದಿಂದಲಿ ಹಿರಣ್ಯಕನನು ಸೀಳಿದ ತೋ— ।
ಸುಖವನಿತ್ತು ಪ್ರಹ್ಲಾದನ ಕಾಯ್ದವ ತೋ— ॥
ವಿಕಳಗೊಳಿಸಿದೆ ಗೋಪಿಯರೆಲ್ಲರ ತೋ— ।
ರುಕುಮಿಣಿಪತಿ ಸಿರಿಪುರಂದರವಿಟ್ಠಲ ತೋ— ॥ ೫ ॥

೧೪

ರಾಗ—ಭೈರವಿ ತಾಳ—ಆದಿ

೧ ಕೈಯ ತೋರೋ ಕರುಣಿಗಳರಸಾ—ಕೈಯ ತೋರೊ ।
ಕೈಯಲಿ ಬೆಣ್ಣೆಯ ಮುದ್ದೆಯ ನೀಡುವೆ—ಕೈಯ ॥ ಪ ॥

ಅಂಗುಲಿಯೊಳು ಪೊನ್ನುಂಗುರವೊಪ್ಪುವ ಕೈಯ ತೋರೊ ।
ಶೃಂಗಾರದಿ ಶಂಖಚಕ್ರವ ಧರಿಸಿದ ಕೈಯ ತೋರೊ ॥
ಅಂಗೈಯಲಿ ಧ್ವಜಪದ್ಮವಿರಾಜಿಪ ಕೈಯ ತೋರೊ ।
ಅಂಗನೆಯರ ಉತ್ತುಂಗ ಕುಚದಲಿಟ್ಟ ಕೈಯ ತೋರೊ ॥ ೧ ॥

ಬಡಬ್ರಾಹ್ಮಣನವಲಕ್ಕಿಯ ಬೇಡಿದ ಕೈಯ ತೋರೊ ।
ಕೊಡೆಮಾಡಿ ಗಿರಿಯೆತ್ತಿ ಗೋಗಳ ಕಾಯ್ದ—ಕೈಯ ತೋರೊ ॥
ಕಡುಹಿರಣ್ಯಾಖ್ಯನ ಒಡಲನು ಬಗೆದ—ಕೈಯ ತೋರೊ ।
ದೃಢಪ್ರಹ್ಲಾದನ ಮಂಡೆಯೊಳಿಟ್ಟಾ ಕೈಯ ತೋರೊ ॥ ೨ ॥

ಅಲ್ಲಿ ಪೂತನಿಯ ಅಸುವನೆ ಹೀರಿದ ಕೈಯ ತೋರೊ ।
ಬಲ್ಲಿದ ಮಲ್ಲರ ಮರ್ದಿಸಿ ಬಂದ—ಕೈಯ ತೋರೊ ॥
ಮೆಲ್ಲನೆ ಕುಬುಜೆಯ ಡೊಂಕನೆ ತಿದ್ದಿದ ಕೈಯ ತೋರೊ ।
ಬಿಲ್ಲನು ಎಡಗೈಯಲಿ ಮುರಿದಿಟ್ಟಾ ಕೈಯ ತೋರೊ ॥ ೩ ॥

---

೧ ಅ (ಲ) ಪ್ರತಿಯಿಂದ ತೆಗೆದುಕೊಂಡಿದೆ. (ಪ್ರಾಚೀನ) ಅ (ಬಿಡಿ ೫) ಝು (೩–೧೦) ಪ್ರತಿಗಳಲ್ಲಿ ಗುರುಪುರಂದರವಿಠಲನೆಂಬ ಮುದ್ರಿಕೆಯಿದೆ.

ಬಲಿಯನು ವಂಚಿಸಿ ದಾನವ ಬೇಡಿದ ಕೈಯ ತೋರೊ ।
ಫಲಪುಷ್ಪ ಪಾರಿಜಾತವ ತಂದ ಕೈಯ ತೋರೊ ॥
ಒಲಿದು ಪಾರ್ಥಗೆ ರಥವನು ನಡಸಿದ ಕೈಯ ತೋರೊ ।
ಮಲ್ಲಿಗೆ ಜಾಜಿಯ ತುರುಬಿಗೆ ಮುಡಿಸಿದ ಕೈಯ ತೋರೊ ॥ ೪ ॥

ಆಕಾಶದ ಚಂದ್ರಮುನನು ಕರೆದ—ಕೈಯ ತೋರೊ ।
ನಾಕಪತಿಗೆ ಅಭಯವನಿತ್ತ—ಕೈಯ ತೋರೊ ಅ- ॥
ನೇಕ ಬಗೆಯಲಿ ಕೊಳಲನೂದುವ—ಕೈಯ ತೋರೊ ।
ಶ್ರೀಕಾಂತ ನಮ್ಮ ಪುರಂದರವಿಠಲ—ಕೈಯ ತೋರೊ ॥ ೫ ॥

೧೫

ರಾಗ— ನಾದನಾಮಕ್ರಿಯೆ ತಾಳ— ಆದಿ

೧ ತಾರಮ್ಮಯ್ಯ—ಯದುಕುಲ- ।
ವಾರಿಧಿ ಚಂದ್ರಮನ ॥ ಪ ॥

ಮಾರಜನಕನ—ಮೋಹನಾಂಗನ— ।
ಸೇರಿ ಸುಖಿಸೆ ಹಾರೈಸಿ ಬಂದೆವು ॥ ಅ. ಪ ॥

ಬಿಲ್ಲುಹಬ್ಬಗಳಂತೆ—ಅಲ್ಲಿ—ಬೀದಿಶೃಂಗಾರವಂತೆ ॥
ಮಲ್ಲಕಾಳಗ ಮದ್ದಾನೆಗಳಂತೆ ।
ಫುಲ್ಲಾಕ್ಷನು ತಾನಲ್ಲಿಗೆ ತೆರಳಿದ ॥ ೧ ॥

ಮಧುರಾಪುರವಂತೆ—ಅಲ್ಲಿ—ಮಾವ ಕಂಸನಂತೆ ॥
ಒದಗಿದ ಮದಗಜ ತುರಗ ಸಾಲಿನಲಿ ।
ಮದನಮೋಹನ ಕೃಷ್ಣ ಮಧುರೆಗೆ ತೆರಳಿದ ॥ ೨ ॥

---

೧ ತ ಪ್ರತಿಯಿಂದ ತೆಗೆದುಕೊಂಡಿದೆ.

ಅತ್ತೆಮಾವನ ಬಿಟ್ಟು—ಬಂದೆವು ಹಿತ್ತಲ ಬಾಗಿಲಿಂದ ||
ಭಕ್ತವತ್ಸಲನ ಬಹು ನಂಬಿದ್ದೆವು |
ಉತ್ಸಾಹಭಂಗವ ಮಾಡಿದನಮ್ಮ || ೩ ||

ರಂಗನ ನೆರೆನಂಬಿ—ಬಂದೆವು—ಸಂಗಸುಖವ ಬಯಸಿ ||
ಭಂಗಿಸಿ ನಮ್ಮನು ಹಾಗೆ ಪೋದನಮ್ಮ |
ಮಂಗಳಮೂರುತಿ ಮದನಗೋಪಾಲನು || ೪ ||

ಶೇಷಗಿರಿಯ ಮೇಲೆ—ಹರಿತಾ—ವಾಸವಾಗಿಹ ಕಾಣೆ ||
ಸಾಸಿರನಾಮದ ಒಡೆಯನೆಂದೆನಿಸಿದ |
ಶ್ರೀಶಪುರಂದರವಿಠಲರಾಯನ || ೫ ||

೧೭

ರಾಗ—ಪಂತುವರಾಳಿ ತಾಳ—ಅಟ

೧ ಹಣ್ಣು ತಾ ಬೆಣ್ಣೆ ತಾರೆ-ಗೋಪಮ್ಮ— |
ಹಣ್ಣು ತಾ ಬೆಣ್ಣೆ ತಾರೆ || ಪ ||

ಅಡವಿಯೊಳಗೆ ಅಸುರನ ಕೊಂದ ಕೈಗೆ |
ಮಡುವಿನೊಳಗೆ ಮಕರನ ಸೀಳ್ದ ಕೈಕೆ ||
ಪೊಡವಿಯೊಳಗೆ ಚೆಂಡನಾಡಿದ ಕೈಗೆ |
ಸಡಗರದಲಿ ಭೂಮಿ ಬೇಡಿದ ಕೈಗೆ | || ೧ ||

ಶಂಖ-ಚಕ್ರಗಳ ಪಿಡಿದಂಥ ಕೈಗೆ |
ಶಂಕೆಯಿಲ್ಲದೆ ಮಾವನ ಕೊಂದ ಕೈಗೆ ||
ಬಿಂಕದಿಂದಲಿ ಕೊಳಲೂದುವ ಕೈಗೆ |
ಪಂಕಜಮುಖಿಯರ ಕುಣಿಸುವ ಕೈಗೆ || ೨ ||

---

೧ ಓ ಪ್ರತಿಯಲ್ಲಿ ಈ ಹಾಡು ಸಿಕ್ಕಿದೆ.

ದಿಟ್ಟತನದಲಿ ಬೆಟ್ಟವೆತ್ತಿದ ಕೈಗೆ ।
ಸೃಷ್ಟಿಯ ದಾನವ ಬೇಡಿದ ಕೈಗೆ ॥
ದುಷ್ಟಭೂಪರನೆಲ್ಲ ಮಡುಹಿದ ಕೈಗೆ ।
ಕೆಟ್ಟ ದಾನವರನು ಸದೆದಂಥ ಕೈಗೆ ॥ ೩ ॥

ಕಾಳಿಯ ಮಡುವನು ಕಲಕಿದ ಕೈಗೆ ।
ಸೋಳಸಾಸಿರ ಗೋಪಿಯರಾಳಿದ ಕೈಗೆ ॥
ಮೇಳದ ಭಕ್ತರುದ್ಧರಿಸುವ ಕೈಗೆ ।
ಏಳು ಗೂಳಿಯ ಗೆದ್ದ ಯದುಪನ ಕೈಗೆ ॥ ೪ ॥

ಬಿಲ್ಲು-ಬಾಣಗಳನು ಪಿಡಿದಂಥ ಕೈಗೆ ।
ಮಲ್ಲಸಾಧನೆಯನು ಮಾಡಿದ ಕೈಗೆ ॥
ಎಲ್ಲ ದೇವರದೇವ ರಂಗನ ಕೈಗೆ ।
ಬಲ್ಲಿದ ಪುರಂದರವಿಠಲನ ಕೈಗೆ ॥ ೫ ॥

೧೭

ರಾಗ— ಕಾಂಬೋದಿ ತಾಳ— ಆದಿ

೧ ಅಂಗನೆಯರೆಲ್ಲ ನೆರೆದು ಚಪ್ಪಳೆಯಿಕ್ಕುತ ದಿವ್ಯ ।
ಮಂಗಳನಾಮವ ಪಾಡಿ ರಂಗನ ಕುಣಿಸುವರು ॥ ಪ ॥

ಪಾಡಿ ಮಲಹರಿ ಭೈರವಿ ಸಾರಂಗ ದೇಶಿ ।
ಗುಂಡಕ್ರಿ ಗುಜ್ಜರಿ ಕಲ್ಯಾಣಿ ರಾಗದಿ ॥
ತಂಡತಂಡದಿ ನೆರೆದು ರಂಗನ ಉಡಿಗಂಟೆ ।
ಢಂ ಢಣ ಢಣರೆಂದು ಹಿಡಿದು ಕುಣಿಸುವರು ॥ ೧ ॥

೧ ಓ ಪ್ರತಿಯಿಂದ ತೆಗೆದುಕೊಂಡಿದೆ.

ತುತ್ತೂರಿ ವೌರಿ ತಾಳ ದಂಡಿಗೆ ಮದ್ದಲೆ ।
ಉತ್ತಮ ಶಂಖದ ನಾದಗಳಿಂದ ॥
ಸುತ್ತಮುತ್ತಿ ನಾರಿಯರು ತಾಥೈಯೆಂದು ।
ಅರ್ತಿಯಿಂದ ಕುಣಿಸುವರು ಪರವಸ್ತು ತತ್ಥೈ ಹಿಡಿದು ॥ ೨ ॥

ಕಾಮಿನಿಯರೆಲ್ಲ ನೆರೆದು ಕಂದನೊಡನಾಟವಾಡಿ ।
ಪ್ರೇಮದಿಂದ ಬಿಗಿಬಿಗಿದಪ್ಪಿ ಮುದ್ದಾಡಿ ॥
ಕಾಮಿತ ಫಲವೀವ ಭಕುತಜನರೊಡೆಯ ।
ಸ್ವಾಮಿ ಶ್ರೀಪುರಂದರವಿಠಲರಾಯನ ॥ ೩ ॥

೧೮

ರಾಗ—ಸಾರಂಗ ತಾಳ—ಆದಿ

೧ ಹರಿಯೆ, ಕುಣಿಯೆನುತ—ನರ-
ಹರಿಯೆ, ಕುಣಿಯೆಂದು ಕುಣಿಸಿದರಯ್ಯ ॥ ಪ ॥

ಲೋಕವ ತಾಳ್ದನ ಮನೆಯಲಿ ಪುಟ್ಟಿ ।
ತೂಕದ ನುಡಿಗಳ ಕದ್ದವನ ॥
ನಾಕರಿಸಲು ನಿಜ ಗೋಪರೂಪದಿಂದ ।
ಆಕರಿಸಿದನಾ ಕುಣಿಸಿದರಯ್ಯ ॥ ೧ ॥

ಎಡೆಯಿಲ್ಲದೆ ನಡೆವನ ಕೂಡಿರುವನ ।
ಹಿಡಿತಿಂಬನ ಒಡಹುಟ್ಟಿದನ ॥
ಒಡೆಯನ ಕಂದನ ವೈರಿಯ ಬಂಡಿಯ ।
ಹೊಡೆದ ಮಹಾತ್ಮನ ಕುಣಿಸಿದರಯ್ಯ ॥ ೧ ॥

೧ N ಪ್ರತಿಯಿಂದ ತೆಗೆದುಕೊಂಡಿದೆ.

ಒಣಗಿದ ಮರ ಎಲೆಯಿಲ್ಲದ ಬಳ್ಳಿ ।
ಬಣತಿಗೆ ಪುಟ್ಟದ ವನದಲ್ಲಿ ॥
ಕ್ಷಣ ಮುನ್ನರಿಯಡೆ ಅದರ ಆಹಾರಕೆ ।
ಫಣಿಯ ಮೆಟ್ಟಿದನ ಕುಣಿಸಿದರಯ್ಯ ॥ ೩ ॥

ಮಾವನೊಡನೆ ಮನೆಮಾಡಿ ಗೋಕರ್ಣದಿ ।
ಆವುರಗನ ಮೇಲ್ಮಲಗಿದನ ॥
ಮೂವರ ಮೊಲೆಯುಂಡ ಮೂಲೋಕವರಿಯದ ।
ಮೂವರಣ್ಣನೆಂದು ಕುಣಿಸಿದರಯ್ಯ ॥ ೪ ॥

ಗೋಕುಲದೊಳಗಿನ ಗೋಪಿಯರೆಲ್ಲ ।
ಏಕಾಂತದಿ ತಮ್ಮೊಳು ತಾವು ॥
ಶ್ರೀಕಾಂತನ ನಮ್ಮ ಪುರಂದರವಿಠಲನ ।
ಏಕ ಮೂರುತಿಯೆಂದು ಕುಣಿಸಿದರಯ್ಯ ॥ ೫ ॥

೧೯

ರಾಗ—ಪಿಲು ತಾಳ—

೧ ಹರಿ ಕುಣಿದ–ನಮ್ಮ–ಹರಿ ಕುಣಿದ ॥ ಪ ॥

ಅಕಲಂಕಚರಿತ—ಮಕರಕುಂಡಲಧರ ।
ಸಕಲರ ಪಾಲಿಪ ಹರಿ ಕುಣಿದ ॥ ೧ ॥

---

೧ ಝು (೧೦) ಪ್ರತಿಯಲ್ಲಿಯೇ ಸಿಕ್ಕಿದೆ.
ಎ–ಓ ಪ್ರತಿಗಳಲ್ಲಿ ಕೆಳಗಿನ ಎರಡು ನುಡಿಗಳು ಹೆಚ್ಚಿಗಿವೆ.

ಅಂದುಗೆ-ಪಾಡಗ ಬಿಂದುಲಿ-ಬಾಪುರಿ ।
ಚೆಂದದಿ ನಲಿಯುತ ಹರಿ ಕುಣಿದ ॥ ೧ ॥

ಉಟ್ಟ ಪಟ್ಟೆಯ ದಟ್ಟಿ ಇಟ್ಟ ಕಾಂಚಿಯ ದಾಮ
ದಿಟ್ಟ ಮಲ್ಲರ ಗಂಡ ಹರಿ ಕುಣಿದ ॥ ೨ ॥

ಅರಳೆಲೆಮಾಗಾಯಿ ಕೊರಳ ಮುತ್ತಿನಸರ ।
ತರಳರ ಕೂಡಿ ತಾ ಹರಿ ಕುಣಿದ ॥ ೨ ॥

ಪರಮಭಾಗವತ ಪುರದೊಳಗಾಡುವ ।
ಪುರಂದರವಿಟ್ಠಲ ಹರಿ ಕುಣಿದ ॥ ೩ ॥

೨೦

ರಾಗ—ಸಾರಂಗ ತಾಳ—ರೂಪಕ

೧ ಚೆಂದವ ನೋಡಿರೆ—ಗೋಕುಲಾ- ।
ನಂದನ ಮೂರುತಿಯ ॥ ಪ ॥

ಅಂದುಗೆ ಪಾಡಗ ಗೆಜ್ಜೆಯ ಧರಿಸಿ ।
ಧಿಂ ಧಿಂ ಧಿಮಿಕೆಂದು ಕುಣಿವ ಕೃಷ್ಣನ ॥ ಅ. ಪ ॥

ಕೊರಳ ಪದಕಹಾರ ಬಿಗಿದು ।
ತರಳರೆಲ್ಲರ ಕೂಡಿಕೊಂಡು ॥
ಕುರುಳುಗೂದಲ ಅರಳೆಲೆಯು ।
ಮಿರು-ಮಿರುಗುತ ಮೆರೆವ ಕೃಷ್ಣನ ॥ ೧ ॥

ಉಡೆಯ ಗಂಟೆ ಘಣಘಣೆನುತ ।
ನುಡಿಯೆ ಮೆಲ್ಲನೆ ಪಿಡಿದುಕೊಂಡು ॥
ನಡೆಪಾಡುತ ಸಡಗರದಲಿ ।
ಬೆಡಗ ಮಾಡಿ ಆಡುವ ರಂಗನ ॥ ೨ ॥

ಬಲುಬಲು ಆಶ್ಚರ್ಯದಿಂದ ।
ನಲಿವ ಪುರಂದರವಿಠಲರಾಯ ॥
ಹಲವು ಸುಖವ ನಮಗೆ ಇತ್ತ ।
ಜಲಜಲೋಚನ ಬಾಲಕೃಷ್ಣನ ॥ ೩ ॥

---

೧ ಊ (ಚ) ಪ್ರತಿಯಿಂದ ತೆಗೆದುಕೊಂಡಿದೆ.

೨೧

ಸುಳಾದಿ

ಧ್ರುವತಾಳ

೧ ಹೊಡೆಮುರಳ ಕಲಿತ ಶ್ರೀಕೃಷ್ಣ ನಾಗರ ।
ಹೆಡೆಯಂತೆ ತಲೆಯೆತ್ತಲು ಕಲಿತ ಕೃಷ್ಣ ।
ಕಡುಮುದ್ದು ಸುರಿವಂತೆ ನಗಲು ಕಲಿತ ಕೃಷ್ಣ ।
ನುಡಿಯ ಕಲಿತ ಉಗ್ಗು ಉಗ್ಗು ಎಂದು ಕೃಷ್ಣ ।
ಉಡಿಗಂಟೆ ಹುಲಿಯುಗುರರಳೆಲೆ ಮಾಗಾಯಿ ।
ಕಡಗ-ಕಂಕಣದಿಂದ ಮುದ್ದು ಮೆರೆವ ಕೃಷ್ಣ ।
ಮಡದಿಯರೆತ್ತಿ ಮುದ್ದಾಡಿಸಲವರ ಓ- ।
ರುಡೆಯ ಮೇಲೆದ್ದು ಕುಣಿವನು ಕೃಷ್ಣ ।
ಹಿಡಿಹೊನ್ನು ಗುಬ್ಬಿ ತಾ ಹೊನ್ನಗುಬ್ಬಿಯನಾಡಿ ।
ಜಡಿದು ಚಪ್ಪಾಳೆಯಿಕ್ಕುವನು ಕೃಷ್ಣ ।
ಮೃಡಮುಖ್ಯ ಸುರರು ಅಂಬರದಲಿ ನೋಡಿ ನೋಡಿ ।
ಕಡುವೊಪ್ಪಿ ತುತಿಸಿ ಹಾರೈಸುತಿರೆ ।
ಕಡೆಗಣ್ಣಿನಿಂದವರ ನೋಡಿ ನಲಿವ ನಮ್ಮ ।
ಒಡನಾಡಿ ಪುರಂದರವಿಠಲ ಗೋಪಾಲಕೃಷ್ಣ ॥ ೧ ॥

ಮಟ್ಟಿತಾಳ

ಗಂಡಸ್ಥಳದಲ್ಲಿ ಮಣಿಯ ಕೆಚ್ಚಿದ ಮಕರ- ।
ಕುಂಡಲಗಳು ತೂಗಿ ಪ್ರತಿಬಿಂಬಿಸುತಿರಲು ।
ಪುಂಡರೀಕಾಕ್ಷನ ಉತ್ತಮಾಂಗದಲಿ ರವಿ- ।
ಮಂಡಲಗಳ ಪ್ರಭೆಯ ಮಸಳಿಸುತಿರೆ ಮುಕುಟ ।
ಹಿಂಡು ಗೋಪಿಯರೊಡನೆ ಆಟವನಾಡುವ ಉ- ।
ದ್ದಂಡ ಬಾಲಕ ಪುರಂದರವಿಠಲ ಗೋಪಾಲಕೃಷ್ಣ ॥ ೨ ॥

---

೧ ಜ ೨ ಇ (ಮುದ್ರಿತ) ಪ್ರತಿಗಳಿಂದ ಆರಿಸಿಕೊಂಡಿದೆ.

ರೂಪಕ

ಕನ್ನಡಿಯಂತೆ ಕೋರೈಸುತಿಹ ।
ರನ್ನದಾಕರದ ರಾಜಾಂಗಣದಲ್ಲಿ ।
ಘನ್ನಮಹಿಮ ಅಂಬೆಗಾಲಿಕ್ಕುತ ಬರುತ ।
ತನ್ನ ರೂಹನು ಕಂಡು ಸನ್ನೆ ಮಾಡುವ ನಗುವ ।
ಚಿನ್ನವಾಡಲು ನಗುತ ಜೋಯೆಂದಮ್ಮ ।
ಚಿನ್ನಾಟವಾಡುವ ಹೋಯೆಂದು ಪಾಡುವ ।
ಎನ್ನ ಮುದ್ದು ಪುರಂದರವಿಠರಾಯ ।
ಚೆನ್ನಿಗ ಚೆಲುವ ಗೋಪಾಲಕೃಷ್ಣ ॥ ೩ ॥

ಝಂಪೆ

ಅಂಬೆಗಾಲಿಕ್ಕುತಲಿ ಬಂದ ಗೋವಿಂದ ।
ತುಂಬಿಗುರುಳರಳಿಲೆಯ ನೊಸಲಲೊಲೆಯುತ ।
ರಂಭೆ ಗೋಪಿಯಿದ್ದೆಡೆಗೆ ಬಂದು ।
ಉಂಬೆನಾನಮ್ಮೆಯನು ಎನುತಚ್ಯುತ ।
ತುಂಬಿದೊಳಗಣ ಜಗಂಗಳ ಹೊಟ್ಟೆಯು ।
ತುಂಬುವನ ತಾತ ನಗುತ ನಲಿಯುತ ।
ನಂಬಿದವರ ಪೊರೆವ ಭಕುತರ ಕು- ।
ಟುಂಬಿ ಪುರಂದರವಿಠಲ ಗೋಪಾಲಕೃಷ್ಣ ॥ ೪ ॥

ತ್ರಿವಿಡೆತಾಳ

ಬಲಗೈಯಿಂದಲಿ ತೆಗೆದು ಎಡಗೈ ಬೆಣ್ಣೆಮುದ್ದೆಯ ।
ಮೆಲುವ ಕೃಷ್ಣ ಗೆಳೆಯ ಗೋಪಾಲರಿಗೆಲ್ಲ ।
ಮೆಲಿಸುತ್ತ ಬಲಭದ್ರ ರಾಮಗೆ ಸಮೀಪದೊಳಿರುತ ।
ಇಳೆಯಯ್ಯನಯ್ಯ ಬಾಲಕನಾದ ಪುರಂದರವಿಠಲ
ಗೋಪಾಲಕೃಷ್ಣ ॥ ೬ ॥

ಅಟತಾಳ

ವಟಪತ್ರದೊಳಡಗಿದ್ದು ಪ್ರಳಯದಲ್ಲಿ ।
ಪುಟಪುಟ್ಟ ಕೈಯಲಿ ಪುಟಪುಟ್ಟ ಪಾದದುಂ- ।
ಗುಟವ ಪಿಡಿದು ಪೀರುವ ಶಿಶುವೀತನು ।
ಪುಟಪುಟ್ಟ ಸೃಷ್ಟೀಶ ಪುರಂದರವಿಠಲ ಗೋಪಾಲಕೃಷ್ಣ ॥ ೬ ॥

ಏಕತಾಳ

ಮಂದರಗಿರಿಯ ಕಡೆದ ತೋಳೊ—ಕೃಷ್ಣ ।
ಸಿಂಧುವನಂಬಿನ ಮನೆಗೆ ತಂದ ತೋಳೊ—ಕೃಷ್ಣ ।
ಬಂದಿಬಾಹು ಬಳೆಯನಿಟ್ಟ ತೋಳೊ—ಕೃಷ್ಣ ।
ಇಂದ್ರಾದಿಗಳಾಶ್ರಯಿಸುವ ತೊಳೊ—ಕೃಷ್ಣ ।
ಚಂದನ ಕುಂಕುಮ ಕಸ್ತೂರಿ ಇಟ್ಟ ತೋಳೊ—ಕೃಷ್ಣ ।
ಇಂದಿರಾದೇವಿಯನಪ್ಪುವ ತೋಳು ತೋಳು ತೋಳು ।
ಕಂದ ಹರಿ ತೋಳನ್ನಾಡ್ಯೆ ಇಂ- ।
ತೆಂದು ಗೋಪೀದೇವಿ ತೋಳನ್ನಾಡಿಸೆ ಪು- ।
ರಂದರವಿಠಲ ಗೋಪಾಲಕೃಷ್ಣ ಆಡಿದ ॥ ೭ ॥

ಜತೆ

ಬಾಲಕ ಲೀಲಾಲೋಲ ಗೋಪಾಲನು ।
ಮೂಲ ಪುರಂದರವಿಠಲ ಗೋಪಾಲಕೃಷ್ಣ ॥

೨೨

ರಾಗ—ಶಂಕರಾಭರಣ ತಾಳ—ಏಕ

೧ ನೋಡೆ ಗೋಪೀ ಗೋಕುಲದೊಳು ಹರಿ ।
ಮಾಡುವ ಲೀಲೆಗಳಪ್ರತಿಯಮ್ಮ ॥ ಪ ॥

೧ ಇ ಪ್ರತಿಯಿಂದ ತೆಗೆದುಕೊಂಡಿದೆ.

ರಂಗನನೆತ್ತಿ ಸಂಭ್ರಮದಿಂದಲಿ ।
ಅಂಗಣದೊಳಗೆ ನಿಂದಾಡಿಸಲು ॥
ತಿಂಗಳ ಬಿಂಬವ ಕಂಡಾಕ್ಷಣ ತ- ।
ನ್ನಂಗೈಯೊಳಗೇ ನಿಲಿಸಿಕೊಡೆಂಬ ॥ ೧ ॥

ಚಿನ್ನನು ನೋಡಲಿ ಎಂದಕ್ಕರದಲಿ ।
ಕನ್ನಡಿಯನು ತಂದು ಕೈಯಲಿ ಕೊಡಲು ॥
ತನ್ನ ಮುಖದ ಪ್ರತಿಬಿಂಬವ ಕಂಡು ಅ- ।
ದನ್ನು ಕರೆದು ಬಳಿಯಿರಿಸಿರಿಯೆಂಬ ॥ ೨ ॥

ಅರಿಯದೆ ದೀಪವ ಕೆಂಪಗೆ ಕಂಡು ।
ಸೆರಗಿನಲ್ಲಿ ಕೊಡು ಆಡುವೆನೆಂಬ ॥
ಕರುವಿನಂತೆ ತನ್ನನು ಕೊಂಡೊಯ್ದು ।
ತುರುಗಳ ಮೊಲೆಯನು ಉಣಿಸಿರಿಯೆಂಬ ॥ ೩ ॥

ಪರಿಪರಿಯಿಂದಲಿ ಗೋಡೆಯ ಮೇಲೆ ।
ಬರೆದಿಹ ಚಿತ್ರದ ಗೊಂಬೆಯ ನೋಡಿ ॥
ಕರವ ಪಿಡಿದು ಎಳೆತಂದು ತನ್ನಯ ।
ನೆರೆಯಲ್ಲಿಯೆ ನೀವಿರಿಸಿರಿಯೆಂಬ ॥ ೪ ॥

ತರುಣಿ ನಿನ್ನಯ ಸುಕೃತದ ಫಲವು ।
ಹರುಷವೆಮಗೆ ಅಭಿವೃದ್ಧಿಯಾಗಿಹುದು ॥
ಪುರಂದರವಿಠಲನ ಚರಿಯವ ನೋಡಲು ।
ಧರೆಯೊಳಗಿನ ಬಾಲಕರಂತಲ್ಲವೆ ॥ ೫ ॥

೨೩

ರಾಗ— ಪಂತುರಾವಳಿ ತಾಳ— ಅಟ

೧ ಕೂಸು ಕಂಡೆವಮ್ಮ—ಅಮ್ಮ ನಿಮ್ಮ—
ಕೂಸು ಕಂಡೆವಮ್ಮ ॥ ಪ ॥

ಕಾಸಿಗೆ ವೀಸದ ಬಡ್ಡಿ ಗಳಿಸಿಕೊಂಡು ।
ಶೇಷಗಿರಿಯ ಮೇಲೆ ವಾಸವಾಗಿಪ್ಪನೆ ॥ ೧ ॥

ವಂಚಿಸಿ ಬಲಿಯೊಳ್ ಪ್ರಪಂಚವೆಲ್ಲ ಸೆಳೆದು ।
ಕಂಚಿ ಪಟ್ಟಣದಿ ಮಿಂಚಾಗಿಪ್ಪನೆ ॥ ೨ ॥

ಗುಡ್ಡ ಬೆರಳಲ್ಲೆತ್ತಿ ದೊಡ್ಡಿ ಗೋಗಳ ಕಾಯ್ದು ।
ಒಡ್ಡಿ ಜಗನ್ನಾಥ ಗಿಡ್ಡಾಗಿಪ್ಪನೆ ॥ ೩ ॥

ದುಡುಕು ಮಾಡಿ ಹಾಲು ಮಡಕೆಗಳನ್ನೊಡೆದು ।
ಹಡಗನೇರಿ ಬಂದು ಉಡುಪಿಯಲಿಪ್ಪನೆ ॥ ೪ ॥

ಮಂಗಳರೇಖೆ ಪದಂಗಳುಳ್ಳ ನಿಮ್ಮ ।
ರಂಗ ಪುರಂದರವಿಠಲ ಶ್ರೀಕೃಷ್ಣ ॥ ೫ ॥

೨. ಶೈಶವಲೀಲೆ

೨೪

ರಾಗ—ಸೌರಾಷ್ಟ್ರ ತಾಳ— ಅಟ

೨ ಬಾರೇ ಗೋಪಮ್ಮ ನಿನ್ನ ಬಾಲಯ್ಯನಳುತಾನೆ ।
ಬಾರೇ ಗೋಪಮ್ಮ—ನಾವ್ ॥

೧ ಓ ಪ್ರತಿಯಲ್ಲಿ ಸಿಕ್ಕಿದೆ.
೨ ಅ (ಲ) ಮ. ಶ್ರೀ ಪ್ರತಿಗಳಿಂದ ಆರಿಸಿಕೊಂಡಿದೆ.

ಆರೂ ತೂಗಿದರೂ ಮಲಗನು ಮುರವೈರಿ |
ಬಾರೇ ಗೋಪಮ್ಮ ‖ ಪ ‖

ನೀರೊಳಗಾಡಿ ಮೈಯೊರಸೆಂದು ಅಳುತಾನೆ—ಬಾರೆ— |
ಮೇರುವ ಹೊತ್ತು ಮೈಭಾರವೆಂದಳುತಾನೆ—ಬಾರೆ— ‖
ಧರೆಯ ನೆಗಹಿ ತನ್ನದಾಡೆನೊಂದಳುತಾನೆ—ಬಾರೆ— |
ದುರುಳ ರಕ್ಕಸನ ಕರುಳ ಕಂಡಳುತಾನೆ—ಬಾರೆ— | ‖ ೧ ‖

ನೆಲವನಳೆದು ಪುಟ್ಟ ಚರಣನೊಂದಳುತಾನೆ—ಬಾರೆ— |
ಛಲದಿಂದ ಕೊಡಲಿಯ ಪಿಡಿವೆನೆಂದಳುತಾನೆ—ಬಾರೆ ‖
ಬಲುಕಪಿಗಳ ಕಂಡಂಜಿಕೊಂಡಳುತಾನೆ—ಬಾರೆ— |
ನೆಲುವಿನ ಬೆಣ್ಣೆ ಕೈನಿಲುಕದೆಂದಳುತಾನೆ—ಬಾರೆ ‖ ೨ ‖

ಬಟ್ಟೆ ಬತ್ತಲೆ ನಿಂತು ಎತ್ತಿಕೊಯೆಂದಳುತಾನೆ—ಬಾರೆ— |
ಶ್ರೇಷ್ಠ ತೇಜಿಯನ್ನು ಹತ್ತಿಸೆಂದಳುತಾನೆ—ಬಾರೆ— ‖
ತೊಟ್ಟಿಲೊಳಗೆ ಮಲಗಲೊಲ್ಲನು ಮುರವೈರಿ—ಬಾರೆ— ‖
ಸೃಷ್ಟಿಯೊಳು ಪುರಂದರವಿಠಲ ಕರೆಯುತಾನೆ—ಬಾರೆ ‖ ೩ ‖

೨೫

ರಾಗ—ಭೈರವಿ ತಾಳ—ಆದಿ

೧ ಕೇಳಲೊಲ್ಲನೆ ಎನ್ನ ಮಾತನು—ರಂಗ— |
ಕಾಳಿಮರ್ದನನಿಗೆ ಪೇಳೇ ಗೋಪಮ್ಮ ಬುದ್ಧಿ ‖ ಪ ‖

ಬಿಟ್ಟ ಕಂಗಳ ಮುಚ್ಚಲೊಲ್ಲನೆ—ಬೇಗ- |
ಬೆಟ್ಟಕೆ ಬೆನ್ನೊಡ್ಡಿ ನಿಂತನೆ ‖
ಸಿಟ್ಟಿಂದೆ ಕೋರೆಯ ತೋರ್ಪನೆ—ಬೇಗ- |
ಗಟ್ಟಿ ಉಕ್ಕಿನ ಕಂಬ ಒಡೆದು ಬಂದನೆ ರಂಗ ‖ ೧ ‖

---

೧ ಝು (೪, ೧೦) ಮು ಪ್ರತಿಗಳಿಂದ ಆರಿಸಿದೆ.

ಮೂರಡಿ ಭೂಮಿಯ ಬೇಡಿದನೆ—ನೃಪರ– ।
ಬೇರ ಕಡಿಯಲು ಕೊಡಲಿ ತಂದನೆ ॥
ನಾರ ಸೀರೆಯನುಟ್ಟುಕೊಂಡನೆ—ಬೇಗ– ।
ಚೋರತನದಿ ಹರವಿ ಹಾಲ ಕುಡಿದನಮ್ಮ ॥ ೨ ॥

ಬತ್ತಲೆ ನಾರಿಯರನಪ್ಪಿದ—ಬೇಗ–
ಉತ್ತಮ ಅಶ್ವವ ಹತ್ತಿದ ॥
ಹತ್ತವತಾರವನೆತ್ತಿದ—ನಮ್ಮ– ।
ಸತ್ಯಮೂರುತಿ ಪುರಂದರವಿಠಲರಾಯನು ॥ ೩ ॥

೨೬

ರಾಗ—ಮೋಹನ ತಾಳ—ಅಟ

೧ ಎತ್ತಿಕೊಳ್ಳೆ ಗೋಪೀ ರಂಗನ ।
ರಚ್ಚೆ ಮಾಧವರಾಯ ನಿಲುವನಲ್ಲ ॥ ಪ ॥

ಕರ್ಣದ ಮಾಗಾಯಿ ಕವಪಲಿ ಹೊಳೆಯುತ ।
ಎಣ್ಣೆ ಮಣಿಯು ಕೊರಳಲಿ ಹುಲಿಯುಗುರು ॥
ಚಿನ್ನದ ಬಾಯೊಳು ಅಮೃತವ ಸುರಿಯುತ್ತ ।
ಬೆಣ್ಣೆ-ಹಾಲನುಂಬುವೆನೆಂದು ಬಂದ ॥ ೧ ॥

ಅಂಬೆಗಾಲಿಕ್ಕುತ ತುಂಬಿಯೊಲ್ ಮೊರೆಯುತ.... ।
[ಚೆಂದದ] ಅರಳೆಲೆ ನಲಿದಾಡುತ ॥
ಬಂದು ಸರಳನಂದದಿ ಬಾಯ ಬಿಡುತ ಮು- ।
ಕುಂದನು ಮೊಲೆಯನುಂಬುವೆನೆಂದು ಬಂದ ॥ ೨ ॥

---

೧ ಅ (ಲ) ಪ್ರತಿಯೊಂದರಲ್ಲಿಯೇ ಸಿಕ್ಕಿದೆ.
ವಿ. ಸು.— ಎರಡನೆಯ ನುಡಿಯ ಪ್ರಾಸ ತಪ್ಪಿದೆ.

ಬಿಗಿದ ಪಟ್ಟಿಯಲಿ ಬಾಯ್ತಲಿಯು ಹೊಳೆಯುತಿರೆ ।
ಚಿಗುಟುತ ಎಡದ ಕೈಯಲಿ ಕುಚವ ॥
ನಗುತ ನಾಚುತ ಗೋಪಿಯ ಮುಖ ನೋಡುತ ।
ಮಿಗೆ ನಲಿನಲಿದುಂಡ ಪುರಂದರವಿಠಲ ॥ ೩ ॥

೨೭

ರಾಗ—ಶಂಕರಾಭರಣ ತಾಳ—ಅಟ

೧ ಏನಾಯಿತು ರಂಗಗೆ ನೋಡಿರಮ್ಮ—ನಿ- ।
ಧಾನಿಸಿ ಎನಗೊಂದು ಪೇಳಿರಮ್ಮ ॥ ಪ ॥

ಪುಟ್ಟಿದಾರಭ್ಯ ಕಣ್ಣ ಮುಚ್ಚನಮ್ಮ—ತಾನು ।
ಎಷ್ಟಾದರೂ ಮೊಲೆಯುಣ್ಣನಮ್ಮ ॥
ಸೊಟ್ಟಾದ ಮುಖ ಮೇಲಕ್ಕೆತ್ತನಮ್ಮ—ಹೀಗೆ ।
ಎಷ್ಟು ಹೇಳಲಿ ಬಾಯ ಮುಚ್ಚನಮ್ಮ ॥ ೧ ॥

ಕಾಯ ಇದ್ದಂತಿದ್ದು ಹೆಚ್ಚಿತಮ್ಮ—ಹೆತ್ತ ।
ತಾಯಿಯು ಬಲವಿಲ್ಲದಾಯಿತಮ್ಮ ॥
ನೋಯೆ ನೋಟಕೆ ಅಬ್ಧಿ ಬತ್ತಿತಮ್ಮ—ಅವನ ।
ಬಾಯಿಯೊಳಗೆ ವಿಶ್ವ ತೋರಿತಮ್ಮ ॥ ೨ ॥

ಅತ್ಯಂತ ಮಾತುಗಳನಾಡಿದನಮ್ಮ—ಮುಂದೆ ।
ಸತ್ಯವು ಕುದುರೆಯನೇರುವನಮ್ಮ ॥
ನಿತ್ಯ ನಿರ್ದೋಷ ಪುರಂದರವಿಠಲ ತನ್ನ— ।
ಭಕ್ತರ ಸಲಹುವ ದೇವನಮ್ಮ ॥ ೩ ॥

---

೧ ಓ ಪ್ರತಿಯೊಂದರಲ್ಲಿಯೆ ಸಿಕ್ಕಿದೆ.

೨೮

ರಾಗ—ಬಿಲಹರಿ ತಾಳ—ಅಟ

೧ ಏಳಿ ಮೊಸರ ಕಡೆಯಿರೇಳಿ—ಗೋ- ।
ಪಾಲ ಚೂಡಾಮಣಿ ಏಳದ ಮುನ್ನ ॥ ಪ ॥

ಇಂದುಮುಖಿಯುರೆದ್ದು ಮುಖವನೆ ತೊಳೆದು ಶ್ರೀ- ।
ಗಂಧ–ಕಸ್ತುರಿ–ಕುಂಕುಮಗಳಿಟ್ಟು ॥
ಚಂದ್ರಗಾವಿಯ ಸೀರೆಯ ನೀರಿವಿಟ್ಟು ಮು- ।
ಕುಂದನ ಪಾಡುತ ಚದುರೆಯರೆಲ್ಲ ॥ ೧ ॥

ಹೊಂಗೊಡ ಬೆಳಗಿಟ್ಟು ಪೊಸಮೊಸರನೆ ತುಂಬಿ ।
ರಂಗನೀಲದ ಕಡೆಗೋಲನಿಟ್ಟು ॥
ಶೃಂಗಾರವಾದ ರೇಶಿಮೆಯ ನೇಣನೆ ಹಿಡಿದು ।
ರಂಗನ ಪಾಡುತ ಚದುರೆಯರೆಲ್ಲ ॥ ೨ ॥

ಬಡನಡು ಬಳುಕುತ ಕುಚಗಳಲ್ಲಾಡುತ ।
ಕಡಗ-ಕಂಕಣ ಝುಣಝುಣರೆನ್ನುತ ॥
ಮುಡಿದ ಮಲ್ಲಿಗೆ ಹೂವು ಎಡಬಲಕುದುರೆ ಪಾ- ।
ಲ್ಗಡಲೊಡೆಯನ ಪಾಡುತ ಚದುರೆಯರು ॥ ೩ ॥

ಹುಸಿನಿದ್ದೆಯಲಿ ಶ್ರೀಕೃಷ್ಣನು ಮಲಗಿರೆ ।
ಹಸಿದು ಆಕಳಿಸಿ ಬಾಯಾರುತಲಿ ॥
ಮುಸುಕಿನೊಳಿದ್ದು ಬೆಣ್ಣೆಯ ಬೇಡುತಲಿರೆ ।
ಶಶಿವದನನಿಗೆ ಬೆಣ್ಣೆಯ ನೀಡಲೋಸುಗ ॥ ೪ ॥

---

೧ ಖ ೧ (೬) ಪ್ರತಿಯಿಂದ ತೆಗೆದುಕೊಂಡಿದೆ.

ಏಣಾಂಕಮುಖಿಯರು ಹೊಸಬೆಣ್ಣೆಯನು ತೆಗೆದು ।
ಪ್ರಾಣಪದಕ ಕೃಷ್ಣನಿಗೆ ಕೊಡಲು ॥
ಚಾಣೂರ ಮಲ್ಲನ ಗೆಲಿದು ಬಾರೆನುತಲಿ ।
ಜಾಣ ಪುರಂದರವಿಠಲನಪ್ಪಲು ಗೋಪಿ ॥ ೫ ॥

೨೯

ರಾಗ— ಧನ್ಯಾಸಿ ತಾಳ— ಝಂಪೆ

೧ ಕಾಗೆ ಕಾಕಾ ಎನಲು ಹಕ್ಕಿ ಚಿಲಿಪಿಲಿ ಎನಲು ।
ಕೋಗಿಲೆಯು ಸ್ವರಗೆಯ್ಯಲು—ಕೃಷ್ಣ— ।
ನಾಗಸಂಪಿಗೆ ಅರಳಲು ॥ ಪ ॥

ಎದ್ದು ಮುಖ ತೊಳೆಯೇಳು ತಿದ್ದು ಕತ್ತುರಿತಿಲಕ ।
ಮುದ್ದೆ ಬೆಣ್ಣೆಯ ನಿನಗೆ ನಾನು ಕೊಡುವೆ ॥
ಹೊದ್ದಿರುವ ಕತ್ತಲದು ಹರಿದು ಬೆಳಗಾಯಿತೋ ।
ನಿದ್ದೆ ತಿಳಿದೇಳಯ್ಯ ಕೃಷ್ಣ ॥ ೧ ॥

ಬಿಸಿಯ ದೋಸೆಯ ಹೊಯ್ದು ಮೊಸರುಗಡ್ಡೆಯ ತೆಗೆದು ।
ಹೊಸದಾದ ಹಸುವಿನೀ ತುಪ್ಪವನ್ನು ॥
ಹಸನಾದ ಕಲಸನ್ನ ಹೆಸರು ಬೇಳೆಯ ಹುಗ್ಗಿ ।
ಹಸುಳೆ ನಿನಗಾರೋಗಣೆಗೆ ಮಾಡುವೆ ॥ ೨ ॥

ಎಂದಿಲ್ಲದಾ ಹಟವನಿಂದೇಕೆ ಮಾಡುತಿಹೆ ।
ಕಂದರೊಳಗತಿ ನೀನು ಹಟಿಯಾದೆಯ ॥
ಇಂದು ನೀನತ್ತರೇ ಎತ್ತಿಕೊಳ್ಳುವರಿಲ್ಲ ।
ಕಂದ ಅಳಬೇಡವೊ ಪುರಂದರವಿಠಲ ॥ ೩ ॥

೧ ದ ಪ್ರತಿಯಿಂದ ತೆಗೆದುಕೊಂಡಿದೆ.

೩೦

ರಾಗ— ಮೋಹನ ತಾಳ— ಅಟ

೧ ಮಲಗಿ ಎದ್ದನು ರಂಗ, ಮಕ್ಕಳ ಮಾಣಿಕ ಕೃಷ್ಣ ।
ಛಲ ಹಿಡಿದನು ನೋಡೆ ಮೊಲೆಕೊಡೆ ಕೃಷ್ಣಗೆ ॥ ಪ ॥

ಜಲದೊಳು ತಮನ ಮರ್ದಿಸಿ ಅಂದು ಮತ್ಸ್ಯನಾಗಿ ।
ಬಲುಗಿರಿಯ ನೆಗಹಿ ಮರೆಮಾಡಿ ಕೂರ್ಮನಾಗಿ ॥
ನೆಲನ ಒಯ್ದುವನ ಕೊಲುವೆನೆಂದು ವರಹನಾಗಿ ।
ಬಲುಭಕ್ತಿಗಾಗಿ ಕಂಬದಿ ನಾರಸಿಂಹನಾಗಿ ॥ ೧ ॥

ಚಿಕ್ಕ ರೂಪದಿಂದ ಬಲಿಯ ದಾನವ ಬೇಡಿ ।
ಉಕ್ಕಿನ ಕೊಡಲಿಯ ಪಿಡಿದ ಪರಶುರಾಮ ॥
ಮಿಕ್ಕಿದ ತಲೆಯ ಚೆಂಡಾಡಿದ ಶ್ರೀರಾಮ ।
ಸೊಕ್ಕಿದ ಕಂಸನ ಕೊಲುವೆನೆಂದ ಕೃಷ್ಣ ॥ ೨ ॥

ಬಲು ಪತಿವ್ರತೆಯರ ವ್ರತವನಳಿದ ಬುದ್ಧ ।
ಕಲಿಯಾಗಿ ಖಡುಗವ ಪಿಡಿದು ಕುದುರೆ ಏರಿ ॥
ಒಲಿದು ಭಕ್ತರನೆಲ್ಲ ಸಲಹುವೆನೆಂತೆಂದು ।
ಚೆಲುವ ಪುರಂದರವಿಠಲ ತೊಟ್ಟಿಲೊಳು ॥ ೩ ॥

೩೧

ರಾಗ— ಅಸಾವೇರಿ ತಾಳ— ಅಟ

೨ ಮಾಧವ ಮಧುಸೂದನ—ಯಾದವಕುಲರನ್ನ ಯ- ।
ಶೋದೆ ಕರೆದಳು ಬಾರೆಂದು—ಮುದ್ದಿಸಿ ಮಗನ ॥ ೧ ॥

---

೧ ಶ್ರೀ ಪ್ರತಿಯೊಂದರಲ್ಲಿಯೆ ಸಿಕ್ಕುತ್ತಿದೆ.
೨ ಮ ಪ್ರತಿಯೊಂದರಲ್ಲಿಯೆ ಸಿಕ್ಕುತ್ತಿದೆ.



ಅಂಬೆಗಾಲ ಕೃಷ್ಣ

[ಕ. ಸಂ. ಸಂಸ್ಥೆಯ ಕೃಪೆ]

ಸಂಗಡಿಗರನೆಲ್ಲ ಬಿಟ್ಟು ಬಾರೈ ಚೆಲುವ ।
ಮುಂಗೈಯುವಾಕು ಬೆರಳ ಹೊನ್ನುಂಗುರ ॥
ಝುಂಗಿಪ ಹುರಿಗೆಜ್ಜೆ ಉಡೆದಾರವನು ಕಂಡು ।
ಅಂಗನೆಯರು ನಿನ್ನನೊಯ್ವರೊ ॥
ಕಂಗಳ ಸಿರಿಯೆ ನೀ ಕಲ್ಪವೃಕ್ಷವೆ ಎಂದು ।
ಡಿಂಗರಿಗರು ಕಂಡರೆ ಬಿಡರೊ ನಿ- ॥
ನ್ನಂಘ್ರಿಯ ಮೇಲೆ ನೊಸಲನಿಡುವೆ ಕೃಷ್ಣ ।
ಕಂಗಳ ಸಿರಿಯೆ ಬಾರೋ—ರಂಗಯ್ಯ ॥ ೧ ॥

ಬಾಲಕರೊಡನಾಟ ಸಾಕು ಬಾ ಬಾರೈಯ ।
ನೀಲಾಂಗ ನಿನ್ನ ಮುಂದಲೆ ಮುತ್ತಿನರಳೆಲೆ ॥
ಕೀಲುವಾಗಾಯಿ-ಮಾಣಿಕ ಪುಲಿಯುಗುರ ಕಂಡು ।
ಸೋಲ್ವರೊ ನಿನಗೇಸೋ ಸೋಗೆಯರು ॥
ಶ್ರೀಲೋಲ ನಿನ್ನಲಿ ಕಂಸನ ತುಂಬಿದೊ- ।
ಡ್ಡೋಲಗದೊಳು ರಕ್ಕಸರು ಪಂಥವನಾಡೆ ॥
ವೀಳ್ಯವ ಪಿಡಿದೆ ಕೊಲುವೆನೆಂದು ನಿನ್ನಯ ।
ಕಾಲಿಗೆ ಎರಗುವೆ ಬಾರೋ—ರಂಗಯ್ಯ ॥ ೨ ॥

ಬೊಮ್ಮದ ಮರಿಯೆ ವಿಶ್ವವನೆಲ್ಲ ಹೃದಯದೊ- ।
ಳೊಮ್ಮೆ ತೋರುವನೆಂದು ಕಂಡು ನಾ ಬಲ್ಲೆ ॥
ಎಮ್ಮ ಮನಕೆ ಅಹಲ್ಲಾದನು ನೀನೇ ।
ಉಮ್ಮಯದಿಂ ಭಾಗವತರ ಪಾಲಿಸುತಿಪ್ಪ- ॥
ಗಮ್ಯಗೋಚರ ಸಿರಿಪುರಂದರವಿಠಲ ತೊರೆ- ।
ದಮ್ಮೆಯ ಕೊಡುವೆನು ಬಾರೋ—ರಂಗಯ್ಯ ॥ ೩ ॥

೩೨

ರಾಗ – ಕಲ್ಯಾಣಿ ತಾಳ— ಅಟ

೧ ಕಂದ ಹಾಲ ಕುಡಿಯೊ—ನಮ್ಮ ಗೋ- ।
ವಿಂದ ಹಾಲ ಕುಡಿಯೊ ॥ ಪ ॥

ವೃಂದಾವನದೊಳು ಬಳಲಿ ಬಂದೆಯೊ ರಂಗ ॥ ಅ.ಪ. ॥

ಶೃಂಗಾರವಾದ ಗೋವಿಂದ—ಚೆಲುವ ।
ಪೊಂಗೊಳಲೂದುವ ಚೆಂದ ॥
ಅಂಗನೆಯರ ಒಲುವೆಯಿಂದ—ನಮ್ಮ ।
ಮಂಗಳಮೂರುತಿಯ ವೋರೆ ಬಾಡಿತಯ್ಯ ॥ ೧ ॥

ಆಕಳೊಡನೆ ಹರಿದಾಡಿ—ನಮ್ಮ ।
ಶ್ರೀಕಾಂತ ಗೆಳೆಯರ ಕೂಡಿ ॥
ಲೋಕವ ಈರಡಿ ಮಾಡಿ—ನಮ್ಮ ।
ಸಾಕುವ ಪಾದವು ಬಳಲಿದುವಯ್ಯ ॥ ೨ ॥

ಸದಮಲ ಯೋಗಿಗಳೆಲ್ಲ—ನಿನ್ನ ।
ಪದವ ಬಣ್ಣಿಸುತಿಪ್ಪರೆಲ್ಲ ॥
ಯದುಕುಲ ಚೌಪಟೆಮಲ್ಲ—ಹಾಲ ।
ಹದನು ಮೀರಿತಯ್ಯ ಪುರಂದರವಿಠಲ ॥ ೩ ॥

---

೧ ಇ ಪ್ರತಿಯಿಂದ ತೆಗೆದುಕೊಂಡಿದೆ.
ದ ಪ್ರತಿಯಲ್ಲಿ ವಿಕಾರ ತುಂಬಿವೆ.

೩೩

ರಾಗ—ಮಾರಧನ್ಯಾಸಿ ತಾಳ—ಆದಿ

೧ ಸೆರಗ ಬಿಡಯ್ಯ ಕೃಷ್ಣ—ಕರೆಯಲು ಪೋಪೆನು ।
ಕರುಗಳು ಹಸಿದಿವೆ ಕರುಣಿಗಳರಸನೆ ॥ ಪ ॥

ಕೆನೆಮೊಸರನೆ ಕಡೆದು ನಿನಗೀವೆ ಬೆಣ್ಣೆಯ ।
ಗೊನೆಯ ಬಾಳೆಯ ಹಣ್ಣ ತಿನಲು ಕೊಡುವೆ ॥
ನೆನೆಗಡಲೆ ಕೊಬ್ಬರಿ ನಿನಗೆ ಮೆಲಲಿಕ್ಕುವೆ ।
ತನಯರೊಡನೆ ಆಡಕಳುಹುವೆ ರಂಗಯ್ಯ ॥ ೧ ॥

ಗೋವಳರೆಲ್ಲ ಬಂದು ಬಾಗಿಲೊಳಗೆ ನಿಂದು ।
ಗೋವುಗಳನು ಬಿಡಲು ಸಾರುತಿಹರು ॥
ನೋವುಗೊಳಿಸಬೇಡ ಪರರ ಮಕ್ಕಳ ನೀನು ।
ಭಾವಜನಯ್ಯನೆ ಲಾಲಿಸೀ ನುಡಿಯನು ॥ ೨ ॥

ಶರಧಿಯ ತಡಿಯಲಿ ನೆರೆದಿಪ್ಪ ಸತಿಯರ ।
ಪರಿಪರಿ ವಸ್ತ್ರವ ಸೆಳೆಯಬೇಡ ॥
ನೆರೆಮನೆ ಹೊರೆಮನೆ ಕರುಗಳ ಬಿಡಬೇಡ ।
ಸುರರಿಗೊಡೆಯ ನಮ್ಮ ಪುರಂದರವಿಠಲ ॥ ೩ ॥

೩೪

ರಾಗ—ಸೌರಾಷ್ಟ್ರ ತಾಳ—ಆದಿ

೨ ಅಮ್ಮ ನಿಮ್ಮ ಮನೆಗಳಲ್ಲಿ ।
ನಮ್ಮ ಕೃಷ್ಣನ ಕಾಣಿರೇನೆ ? ॥ ಪ ॥

---

೧ ದ ಪ್ರತಿಯಿಂದ ತೆಗೆದುಕೊಂಡಿದೆ.
೨ ಅ (೧೧) ಶ್ರೀ ಪ್ರತಿಗಳಿಂದ ಆರಿಸಿದೆ.

ಸುಮ್ಮನೆ ಸುರಸಜ್ಜನರ ಸಂಘ ।
ಗಮ್ಮನೆ ಮರುಳ ಮಾಡಿದನಮ್ಮ ॥ ಅ.ಪ. ॥

ಕುಂಕುಮ-ಕಸ್ತೂರಿ ಕಿರುತಿರುನಾಮವ ।
ಶಂಖ-ಚಕ್ರಗಳ ಧರಿಸಿದನ ॥
ಬಿಂಕದಲ್ಲಿ ಕೊಳಲೂದುವ ಹಾಡುವ—ನಮ್ಮ—
ಪಂಕಜನಾಭನ ಕಾಣಿರೇನೆ ? ॥ ೧ ॥

ಕಾಶಿಪಿತಾಂಬರ ಕೈಯಲಿ ಕೊಳಲು ।
ಪೂಸಿದ ಶ್ರೀಗಂಧ ಮೈಯಲಿ ॥
ಲೇಸಾದ ಪುಷ್ಪಮಾಲಿಕೆ ಹಾಕಿದ—ನಮ್ಮ— ।
ವಾಸುದೇವ ಹರಿ ಬಂದ ಕಾಣಿರೇನೆ ? ॥ ೨ ॥

ಕರದಲಿ ಕಂಕಣ ಬೆರಳಲಿ ಉಂಗುರ ।
ಕೊರಳಲಿ ಹಾಕಿದ ಹುಲಿಯುಗುರಮ್ಮ ॥
ಅರಳೆಲೆ ಕನಕಕುಂಡಲ ಕಾಲಲಂದಿಗೆ—ನಮ್ಮ— ।
ಉರಗಶಯನ ಬಂದ ಕಾಣಿರೇನೆ ? ॥ ೩ ॥

ಹದಿನಾರು ಸಾವಿರ ಗೋಪಸ್ತ್ರೀಯರ ಕೂಡಿ ।
ಚದುರಂಗ-ಪಗಡೆಯನಾಡಿದನ ॥
ಮದನಮೋಹನರೂಪ ಎದೆಯಲ್ಲಿ ಕೌಸ್ತುಭ—ನಮ್ಮ ।
ಮಧುಸೂದನ ಬಂದ ಕಾಣಿರೇನೆ ? ॥ ೪ ॥

ತೆತ್ತೀಸಕೋಟಿ ದೇವತೆಗಳು ಕೂಡಿ ।
ಹತ್ತವತಾರವ ಧರಿಸಿದನ ॥
ಸತ್ಯಭಾಮೆಯ ಅರಸ ಶ್ರೀಪುರಂದರವಿಠಲ ।
ನಿತ್ಯೋತ್ಸವ ಬಂದ ಕಾಣಿರೇನೆ ? ॥ ೫ ॥

೩೫

ರಾಗ—ಧನ್ಯಾಸಿ ತಾಳ—ಆದಿ

೧ ಬಣ್ಣಿಸಿ ಗೋಪಿ ತಾ ಹರಸಿದಳು ।
ಎಣ್ಣೆಯನೂಡುತ ಯದುಕುಲತಿಲಕನ ॥ ಪ ॥

ಆಯುಷ್ಯವಂತನಾಗು ಅತಿ ಬಲ್ಲಿದನಾಗು ।
ಮಾಯಾವಿ ಖಳರ ಮರ್ದನನಾಗು ॥
ರಾಯರ ಪಾಲಿಸು ರಕ್ಕಸರ ಸೋಲಿಸು ।
ವಾಯುಸುತಗೆ ನೀ ಒಡೆಯನಾಗೆನುತಲಿ ॥ ೧ ॥

ಧೀರನು ನೀನಾಗು ದಯಾಂಬುಧಿಯಾಗು ।
ಆ ರುಕ್ಮಿಣಿಗೆ ನೀನರಸನಾಗು ॥
ಮಾರನ ಪಿತನಾಗು ಮಧುಸೂದನನಾಗು ।
ದ್ವಾರಾವತಿಗೆ ನೀ ದೊರೆಯಾಗೆನುತಲಿ ॥ ೨ ॥

ಆನಂದ ನೀನಾಗು ಅಚ್ಯುತ ನೀನಾಗು ।
ದಾನವಾಂತಕನಾಗು ದಯವಾಗು ॥
ಶ್ರೀನಿವಾಸನಾಗು ಶ್ರೀಧರ ನೀನಾಗು ।
ಜ್ಞಾನಿ ಪುರಂದರವಿಠಲನಾಗೆನುತಲಿ ॥ ೩ ॥

೩೬

ರಾಗ—ಪಂತುರಾವಳಿ ತಾಳ—ಏಕ

೧ ಬೂಚಿ ಬಂದಿದೆ–ರಂಗ–ಬೂಚಿ ಬಂದಿದೆ ॥ ಪ ॥

---

೧ ಅ (ಅ) ಝು (೫–೧೦) ಮ ಪ್ರತಿಯಿಂದ ಆರಿಸಿದೆ.
೨ ತ ಪ್ರತಿಯಿಂದ ತೆಗೆದುಕೊಂಡಿದೆ.

ಚಾಚಿ ಕುಡಿದು ಸುಮ್ಮನೆ ನೀ ।
ಪಾಚಿಕೊಳ್ಳೊ ಕೃಷ್ಣಯ್ಯ ॥ ಅ.ಪ. ॥

ನಾಕುಮುಖದ ಬೂಚಿಯೊಂದು ।
ಗೋಕುಲಕ್ಕೆ ಓಡಿಬಂದು ॥
ತೋಕರನ್ನು ಎಳೆದುಕೊಂಡು ।
ಕಾಕುಮಾಡಿ ಒಯ್ಯುವುದಕೆ ॥ ೧ ॥

ಮೂರು ಕಣ್ಣಿನ ಬೂಚಿಯೊಂದು ।
ಊರು ಊರು ಸುತ್ತಿ ಬಂದು ॥
ದ್ವಾರದಲ್ಲಿ ನಿಂದಿದೆ ನೋಡೊ ।
ಪೋರರನ್ನು ಒಯ್ಯುವುದಕೆ ॥ ೨ ॥

ಅಂಗವೆಲ್ಲ ಕಂಗಳುಳ್ಳ ।
ಶೃಂಗಾರ ಮುಖದ ಬೂಚಿ ॥
ಬಂಗಾರದ ಮಕ್ಕಳನೆಲ್ಲ ।
ಕಂಗೆಡಿಸಿ ಒಯ್ಯುವುದಕೆ ॥ ೩ ॥

ಆರು ಮುಖದ ಬೂಚಿಯೊಂದು ।
ಈರಾರು ಕಂಗಳದಕೆ ॥
ಬಾರಿ ಬಾರಿ ಅಳುವ ಮಕ್ಕಳ ।
ದೂರ ಸೆಳೆದು ಒಯ್ಯುವುದಕೆ ॥ ೪ ॥

ಮರದ ಮೇಲೆ ಇರುವುದೊಂದು ।
ಕರಿ ಕರಾಳದ ಮುಖದ ಬೂಚಿ ॥
ತರಳರನ್ನು ಎಳೆದುಕೊಂಡು ।
ಪುರಂದರವಿಠಲಗೊಪ್ಪಿಸಲಿಕ್ಕೆ ॥ ೫ ॥

೩೭

ರಾಗ— ಆನಂದಭೈರವಿ ತಾಳ— ಆದಿ

೧ ಇವನ ಹಿಡಿದುಕೊಂಡು ಹೋಗೆಲೊ ಜೋಗಿ ।
ಇವ ನಮ್ಮ ಮಾತು ಕೇಳದೆ ಪುಂಡನಾದನು ॥ ಪ ॥

ಆಡುತಾಡುತ ಬಂದು ಮಡುವಿನೊಳ್ ಮುಳುಗಿದ ।
ಬೇಡವೆಂದರೆ ಬೆಟ್ಟ ಬೆನ್ನಲಿ ನೆಗಹಿದ ॥
ಓಡುತೋಡುತ ಬಂದು ದಾಡೆಯಿಂದ ಸೀಳ್ವ ।
ನೋಡಹೋದರೆ ಕಣ್ಣ ತೆರೆದಂಜಿಸುವ ॥ ೧ ॥

ಹುಲ್ಲಲಿ ಬ್ರಾಹ್ಮಣನ ಕಣ್ಣು ಕುಕ್ಕಿದ ಬುದ್ಧಿ ।
ಅಲ್ಲವೆಂದರೆ ಕೊಡಲಿಯ ಪಿಡಿದೆತ್ತಿದ ॥
ಬಿಲ್ಲನು ಎಡದ ಕೈಯಿಂದಲಿ ಎತ್ತಿದ ।
ಬಲ್ಲಿದ ಮಾವನ ಶಿರವನರಿದು ಬಂದ ॥ ೨ ॥

ಬತ್ತಲೆ ಕುದುರೆಯ ಹತ್ತಬೇಡೆಂದರೆ ।
ಹತ್ತುವ ಶ್ರೀಕೃಷ್ಣ ಚೆಂದದಿಂದ ॥
ಭಕ್ತವತ್ಸಲ ನಮ್ಮ ಪುರಂದರವಿಠಲನ ।
ಅತ್ತ ಹಿಡಿದುಕೊಂಡು ಹೋಗಯ್ಯ ಜೋಗಿ ॥ ೩ ॥

೩೮

ರಾಗ— ಕಲ್ಯಾಣಿ ತಾಳ— ಅಟ

೨ ನಮ್ಮಪ್ಪ ಸುಮ್ಮಗಿರೊ–ಗೋಪಾಲಾ– ।
ಗುಮ್ಮನು ಎಳದೊಯ್ವನು ॥ ಪ ॥

---

೧ ಅ (ಬಿಡಿ ೫) ಪ್ರತಿಯಿಂದ ಆರಿಸಿದೆ.
೨ ಗ (B) ಪ್ರತಿಗಯೊಂದರಲ್ಲಿಯೆ ಸಿಕ್ಕಿದೆ.

ಎಡದ ಕೈಯಲಿ ಕಪಾಲ—ಗೋಪಾಲಾ— ।
ಬಲದ ಕೈಯಲಿ ತ್ರಿಶೂಲ ॥
ಚಳಿಬಿಟ್ಟದ ಹೆಣ್ಣ ಮೈಯೊಳಿಟ್ಟವನಂತೆ ।
ಅಲೆದು ಸ್ಮಶಾನವ ತಿರುಗುವನಂತೆ ॥ ೧ ॥

ಮೂರು ಕಣ್ಣಿನವನೊ—ಗೋಪಾಲಾ— ।
ಐದು ತಲೆಗಳವನೊ ॥
ದಾರಿಯ ಪೋಗುವ ನಾರಿಯನೆಳತಂದು ।
ಸೇರಿಸಿ ಶಿರದಲ್ಲಿ ಹೊತ್ತನೊ ॥ ೨ ॥

ಚಂದ್ರನರ್ಧವ ಪಿಡಿದು—ತಲೆಯ ಮೇಲೆ—
ಚೆಂದಕಿಟ್ಟಿರುವನಂತೆ ॥
ಅಂದಗಾರನಂತೆ [ಅನಲನೇತ್ರನಂತೆ] ।
ಮುಂದಿಪ್ಪ ಹುಡುಗನ ಕೊಂದು ತಿಂದವನಂತೆ ॥ ೩ ॥

ನಿನ್ನ ಮಗನ ಮಗನೊ—ಗೋಪಾಲಾ— ।
ಪನ್ನಗಭೂಷಣನೋ ॥
ಧನ್ಯನಾಗಿ ಶ್ರೀರಾಮನಾಮವನು ।
ಚೆನ್ನಾಗಿ ಚಿಂತಿಪನೊ ॥ ೪ ॥

ಕರಿಯಜಿನ ಪೊತ್ತವನೊ—ಗೋಪಾಲಾ— ।
ನೆರೆದ ಭೂತ ತಂದವನೊ ॥
ಶರಧಿಶಯನ ನಿನ್ನ ಚರಣಪಂಕಜಭೃಂಗ ।
ಪುರಂದರವಿಟ್ಠಲ ಪನ್ನಂಗಶಯನನೆ ॥ ೫ ॥

೩೯

ರಾಗ—ತೋಡಿ ತಾಳ—ಅಟ

೧ ಗುಮ್ಮನ ಕರೆಯದಿರೆ—ಅಮ್ಮ ನೀನು ।
ಗುಮ್ಮನ ಕರೆಯದಿರೆ ॥ ಪ ॥

ಸುಮ್ಮನೆ ಇರುವೆನು ಅಮ್ಮಿಯ ಬೇಡೆನು ।
ಮಮ್ಮು ಉಣ್ಣುತೇನೆ ಅಮ್ಮ ಅಳುವುದಿಲ್ಲ ॥ ಅ.ಪ. ॥

ಹೆಣ್ಣುಗಳಿರುವಲ್ಲಿಗೆ—ಹೋಗಿ ಅವರ— ।
ಕಣ್ಣ ಮುಚ್ಚುವುದಿಲ್ಲವೆ ॥
ಚಿಣ್ಣರ ಬಡಿಯೇನು ಅಣ್ಣನ ಬೈಯೆನು ।
ಬೆಣ್ಣೆಯ ಬೇಡೆನು ಮಣ್ಣ ತಿನ್ನುವುದಿಲ್ಲ ॥ ೧ ॥

ಬಾವಿಗೆ ಹೋಗೆ ಕಾಣೆ—ಅಮ್ಮ ನಾನು— ।
ಹಾವಿನ ಮೇಲಾಡೆ ಕಾಣೆ ॥
ಆವಿನ ಮೊಲೆಯೂಡೆ ಕರುಗಳನ್ನು ಬಿಡೆ ।
ದೇವರಂತೆ ಒಂದು ಠಾವಲಿ ಕೂಡುವೆ ॥ ೨ ॥

ಮಗನ ಮಾತನು ಕೇಳುತ—ಗೋಪಿದೇವಿ— ।
ಮುಗುಳುನಗೆಯ ನಗುತ ॥
ಜಗದ ಒಡೆಯ ಶ್ರೀಪುರಂದರವಿಠಲನ ।
ಬಿಗಿದಪ್ಪಿಕೊಂಡಳು ಮೋಹದಿಂದಾಗ ॥ ೩ ॥

---

೧ ಓ ಪ್ರತಿಯೊಂದರಲ್ಲಿಯೆ ಸಿಕ್ಕಿದೆ.

೪೦

ರಾಗ—ಕಾಂಬೋದಿ ತಾಳ—ಅಟ

೧ ಸುಮ್ಮನಿರು ಬೇಡಿಕೊಂಬೆ ಕಾಡದಿರು ಕೃಷ್ಣ ।
ಉಮಾಪತಿಯೆಂಬ ಗುಮ್ಮ ಬಂದಿದೆಕೊ ॥ ಪ ॥

ಐದು ಮುಖ ಐದು ಕರ್ತೈದು ಕಣ್ಣುಗಳಿಂದ ।
ಐದು ಪಣೆಯೊಳಗಗ್ನಿ ಕಿಡಿಯುದುರುತ ॥
ಐದೆರಡು ತೋಳು ಭುಜಗಳ ಒಲೆದಾಡಿಸುತ ।
ಐದುಬಾಣಗೆ ಮುನಿದ ಗುಮ್ಮ ಬಂದಿದೆಕೊ ॥ ೧ ॥

ಬಾಲಚಂದ್ರನ ಪೊತ್ತುಕೊಂಡು ತ್ರಿಶೂಲದಿ ।
ಮೇಲೆ ಒರಲುವ ಭೂತಗಣಸಹಿತದಿ ॥
ಕಾಲಭೈರವನ ಕಾವಲಿಗಿರಿಸಿ ಮರುಳ್ಗಳ ।
ಸಾಲುಸಹಿತನಾಗಿ ಬಾಗಿಲಿಗೆ ಬಂದಿದೆಕೊ ॥ ೨ ॥

ಲಂಡದಾನವರ ಶಿರಗಳ ತರೆದು ಬಿರುದಿನ ।
ರುಂಡಮಾಲೆಯ ಧರಿಸಿ ಅರ್ಭಟಿಸುತ ॥
ಅಂಡಲೆದು ಅಷ್ಟದಿಕ್ಕುಗಳೆಲ್ಲ ಬೆದರಿಸುತ ।
ಪುಂಡರೀಕಾಕ್ಷನ ತೋರು ತೋರೆನುತ ॥ ೩ ॥

ಕರಿಚರ್ಮವ ಪೊದ್ದು ಕರದಿ ಒಡನೆ ಪಿಡಿದು ।
ಕರಿಜಡೆಗಳನೆಲ್ಲ ಕೆದರಿಕೊಳುತ ॥
ಹರಿವ ನೀರನು ನೆತ್ತಿಯೊಳು ಹೊತ್ತು ಹಾವುಗಳಾ- ।
ಭರಣ ಸಹಿತಾಗಿ ಬಾಗಿಲಿಗೆ ಬಂದಿದೆಕೊ ॥ ೪ ॥

---

೧ N ಪ್ರತಿಯಿಂದ ತೆಗೆದುಕೊಳ್ಳಲಾಗಿದೆ.

ಮುದಿಯೆತ್ತನೇರಿ ಮೈಯೆಲ್ಲ ಬೂದಿಯ ಪೂಸಿ ।
ಮದನಾರಿಯೆಂಬಂಥ ಬಲುಭೂತವು ॥
ಹೃದಯದಲಿ ನಿನ್ನ ನೋಳ್ಪೆನೆಂಬ ಧ್ಯಾನದಲಿ ।
ಒದಗಿ ಬಂದಿಹನಿದೊ ಪುರಂದರವಿಠಲ ॥ ೫ ॥

೪೧

ರಾಗ--ತೋಡಿ ತಾಳ—ಅಟ

೧ ಗುಮ್ಮನೆಲ್ಲಿಹ ತೋರಮ್ಮ—ನಮ್ಮಮ್ಮ— ।
ಸುಮ್ಮನಂಜಿಸಬೇಡಮ್ಮ ॥ ಪ ॥

ಪಂಚಾಶತ್ಕೋಟಿ ವಿಸ್ತೀರ್ಣದ ಭೂಮಿಯ ।
ವಂಚನೆಯಿಲ್ಲದೆ ತಿರುಗಿ ಬಂದೆನೆ ನಾನು ॥
ಹಂಚಿಸಿಕೊಟ್ಟೆನೆ ಅವರವರಿಗೆ ನಾ ।
ಅಂತು ನೋಡಿದರೂ ಕಾಣೆನೆ ಗುಮ್ಮನ ॥ ೧ ॥

ಈರೇಳು ಲೋಕವನುದರದೊಳಗೆ ಇಟ್ಟು ।
ತೋರಿದೆ ಬ್ರಹ್ಮಾಂಡ ಬಾಯೊಳಗೆ ॥
ಘೋರ ರೂಪದಿ ಬಂದ ಗಾಳಿಯಸುರನ ಕೊಂದೆ ।
ಅಲ್ಲಿ ನೋಡಿದರೂ ಕಾಣೆನೆ ಗುಮ್ಮನ ॥ ೨ ॥

ಕಾಳಿಯ ಮಡುಧುಮುಕಿ ಕಾಳಿಂಗನ ಹೆಡೆ ತುಳಿದು ।
ಮೇಲೆ ನಾಟ್ಯಂಗಳನಾನಾಡುತಲಿದ್ದೆ ॥
[ಓಲೆಯ] ಭಾಗ್ಯವನಿತ್ತೆ ನಾಗಪತ್ನಿಯರಿಗೆ ।
ಅಲ್ಲಿ ನೋಡಿದರೂ ಕಾಣೆನೆ ಗುಮ್ಮನ ॥ ೩ ॥

---

೧ ಝು (೬) ಪ್ರತಿಯಿಂದ ತೆಗೆದುಕೊಂಡಿದೆ.
ಓ ಪ್ರತಿಯಲ್ಲಿಯ ಐದು ನುಡಿಗಳನ್ನೇ ಇರಿಸಿಕೊಂಡಿದೆ.

ಅಕ್ರೂರನಿಗೆ ವಿಶ್ವರೂಪವ ತೋರಿದೆ ।
ಥಕ್ಕನೆ ರಥವೇರಿ ಮಥುರೆಗೆ ಪೋದೆ ॥
ಸೊಕ್ಕಿದ ರಜಕನ ಕೊಂದು ಮಡಿಯನುಟ್ಟೆ ।
ಹೊಕ್ಕು ನೋಡಿದರೂ ಕಾಣೆನೆ ಗುಮ್ಮನ ॥ ೪ ॥

ಬಿಲ್ಲುಹಬ್ಬಕೆ ಹೋಗಿ ಮಲ್ಲರ ಮಡುಹಿದೆ ।
ಅಲ್ಲಿ ಮಾವನ ಕೊಂದು ಮುತ್ತಯ್ಯಗೊಲಿದೆ ॥
ಚೆಲ್ವಗೋಪಾಲ ಶ್ರೀಪುರಂದರವಿಠಲನ ।
ಸೊಲ್ಲು-ಸೊಲ್ಲಿಗೆ ನೀ ಬೆದರಿಸಬೇಡಮ್ಮ ॥ ೫ ॥

೩. ಬಾಲಲೀಲೆ

೪೨

ರಾಗ—ಬಿಹಾಗ್ ತಾಳ—ರೂಪಕ

[1] ಆಡ ಹೋಗೋಣ ಬಾರೊ ರಂಗ ।
ಓಡಿ ಹೋಗಲು ಬೇಡೊ ಕೃಷ್ಣ ॥ ಪ ॥

ಅಣ್ಣೆಕಲ್ಲು ಗೋಲಿ ಗಜುಗ ।
ಚಿಣ್ಣಿಕೋಲು ಚೆಂಡುಬುಗುರಿ ॥
ಕಣ್ಣುಮುಚ್ಚಾಲೆ ಹಲವು ಕೂಟ ।
ಬಣ್ಣದಾಟಗಳನೆಲ್ಲ ॥ ೧ ॥

ಸೋಲು-ಗೆಲುವಿಗೆಲ್ಲ ನೀನು ।
ಬಾಲಕರೊಳು ಕೂಡಿಕೊಂಡು ॥

೧ ಇ ಪ್ರತಿಯಿಂದ ತೆಗೆದುಕೊಂಡಿದೆ.

ಮೇಲೆ ಮಮತೆಯಿಂದೆ ಸಾನು- ।
ಕೂಲವಾಗಿ ನಡಸುವಂತೆ ॥ ೨ ॥

ಪುಟ್ಟ ಪುಟ್ಟ ಕೊಳಲು ಕಂಬಳಿ ।
ಕಟ್ಟಿ ಬುತ್ತಿ ಕೈಯಲಿ ಕೋಲು ॥
ದಿಟ್ಟ ಚೆಲುವನಾದ ಪುರಂದರ- ।
ವಿಟ್ಠಲ ಗೋವಳರ ರಾಯ ॥ ೩ ॥

೪೩

ರಾಗ—ಶ್ರೀ . ತಾಳ—ಆದಿ

[1] ಬಂದನೇನೆ–ರಂಗ–ಬಂದನೇನೆ–ಎನ್ನ ।
ತಂದೆ ಬಾಲಕೃಷ್ಣ ನವನೀತಚೋರ ॥ ಪ ॥

ಘಿಲುಘಿಲು ಘಿಲುರೆಂಬ ಪೊನ್ನಂದುಗೆ ಗೆಜ್ಜೆ ।
ಹೊಳೆಹೊಳೆಯುವ ಪಾದ ಊರುತಲಿ ॥
ನಲಿನಲಿದಾಡುವ ಉಂಗುರ ಅರಳೆಲೆ ।
ಥಳಥಳಥಳ ಹೊಳೆಯುತ ಶ್ರೀಕೃಷ್ಣ ॥ ೧ ॥

ಕಿಣಿಕಿಣಿಕಿಣಿಯೆಂಬ ಕರದ ಕಂಕಣ ಬಳೆ ।
ಝುಣಝುಣಝುಣರೆಂಬ ನಡುವಿನ ಗಂಟೆ ॥
ಗಣಗಣಗಣಯೆಂಬ ಪಾದದ ತೊಡವಿನ।
ಕುಣಿಕುಣಿಕುಣಿದಾಡುತ ಶ್ರೀಕೃಷ್ಣ ॥ ೨ ॥

ಹಿಡಿಹಿಡಿಹಿಡಿಯೆಂದು ಪುರಂದರವಿಠಲನ ।
ದುಡುದುಡುದುಡುದುಡು ಓಡುತ ॥
ನಡೆನಡೆನಡೆಯೆಂದು ಮೆಲ್ಲನೆ ಪಿಡಿಯಲು ।
ಬಿಡಿಬಿಡಿ ದಮ್ಮಯ್ಯ ಎನ್ನುತಲಿ ॥ ೩ ॥

---

೧ ಎ ಓ ಪ್ರತಿಯಿಂದ ತೆಗೆದುಕೊಂಡಿದೆ.

೪೪

ರಾಗ—ಮೋಹನ ತಾಳ—ಆದಿ

೧ ಆಡ ಹೋದಲ್ಲಿ ಮಕ್ಕಳು–ಎನ್ನನು– ।
ಆಡಿಕೊಂಬರು ನೋಡಮ್ಮ ॥ ಪ ॥

ನೋಡಿ ನೋಡಿ ಇತ್ತ ಮುಖವ ।
ಮಾಡಿ ಕಣ್ಣ ಮಿಟುವರಮ್ಮ ॥ ಅ. ಪ. ॥

ದೇವಕಿ ಪೆತ್ತಳಂತೆ–ವಸು- ।
ದೇವನೆಂಬವ ಪಿತನಂತೆ ॥
ಕಾವಲಿನೊಳು ಪುಟ್ಟಿದೆನಂತೆ ।
ಮಾವ ಕಂಸಗಂಜಿ ಬಂದೆನಂತೆ ॥ ೧ ॥

ನೀನೆನ್ನ ಪೆತ್ತಿಲ್ಲವಂತೆ–ಅಮ್ಮಾ– ।
ನಾನಿನ್ನ ಮಗನಲ್ಲವಂತೆ ॥
ಧೇನು ಕಾಯುವರಿಲ್ಲವೆಂದು ನೀನು ।
ಸಾನುರಾಗದಿ ಸಲಹಿದೆಯಂತೆ ॥ ೨ ॥

ವಿಷವು ತುಂಬಿದ ಮೊಲೆಯ—ಕೊಟ್ಟ ।
ಅಸುರೆಯ ಸಂಹರಿಸಿದೆನಂತೆ ॥
ಅಸುರನಾದ ಶಕಟನನಾಕ್ಷಣದಲಿ ।
ಶಿಶುವಾಗಲೆ ಒರೆಸಿದೆನಂತೆ ॥ ೩ ॥

ವತ್ಸಾಸುರನನು ಕೆಡಹಿದೆನಂತೆ ।
ಕಿಚ್ಚನೆಲ್ಲವನು ನುಂಗಿದೆನಂತೆ ॥
ಕಚ್ಚಬಂದ ಕಾಳಿಂಗನಾ ಹೆಡೆ– ।
ಚಚ್ಚಿ ತುಳಿದು ಓಡಿದೆನಂತೆ ॥ ೪ ॥

೧ ಶ್ರೀ ಪ್ರತಿಯೊಂದರಲ್ಲಿಯೆ ಸಿಕ್ಕಿದೆ.

ಕುಸುಮಗಂಧಿಯರುಡುವ ।
ವಸನ ಕದ್ದು ಓಡಿದೆನಂತೆ ॥
ಹಸುಗೂಸು ಅಲ್ಲ ಇವ ।
ಅಸುರ ಮಗನು ಎಂತೆಂಬುವರೆ ॥ ೫ ॥

ಒರಳನೆಳೆತಂದು ಮತ್ತಿ- ।
ಮರವ ಮುರಿದೋಡಿದೆನಂತೆ ॥
ತರಳೆಯರ ವಸ್ತ್ರವ ಕದ್ದು ।
ತರುವನೇರಿದೆನಂತೆ ॥ ೬ ॥

ಪರಮ ಗಾಡಿಕಾರನಿವ ।
ಪುರಂದರವಿಟ್ಠಲರಾಯ ॥
ತರುಣಿಯರ ವಂಚಿಸುತ್ತ ।
ಠಕ್ಕಿಸಿ ಪೋದನೆಂತೆಂಬುವರು ॥ ೭ ॥

೪೫

ರಾಗ—ಶಂಕರಾಭರಣ ತಾಳ—ಆದಿ

೧ ಕೂಡಿಕೊಂಡಾಡಲೊಲ್ಲರೊ–ರಂಗಯ್ಯ ನಿನ್ನ– ।
ಕೂಡಿಕೊಂಡಾಡಲೊಲ್ಲರೊ– ॥ ಪ ॥

ಕೇಡಿಗನಿವ ನಮ್ಮ ಕೆಲಸ ಕೆಡಿಪನೆಂದು ॥ ಅ. ಪ. ॥

ತನ್ನ ತಾಯ ಒಡಹುಟ್ಟಿದಣ್ಣನ ಕೊಂದವನಿವ ।
ಅನ್ನಿಗರ ಬಿಡುವನೆ ? ಎಂದೆಲ್ಲರು ಮಾತಾಡಿಕೊಂಡು ॥ ೧ ॥

ತರಳ ಪುಟ್ಟನೆಂದು ಕರೆದು ಸಲಹಿದರೆ ।
ಬೆರಳನೆಣಿಸಿ ಕೊಂದ ಕೊಲೆಗಾರನೆಂದು ನಿನ್ನ ॥ ೨ ॥

೧ ಶ್ರೀ ಪ್ರತಿಯೊಂದರಲ್ಲಿಯೆ ಸಿಕ್ಕಿದೆ.

ಆವ ಕಾಯುತ ಹೋಗಿ ಹಾವಿನ ಮಡುವ ಧುಮುಕಿ
ಠಾವವಿಲ್ಲಮಾಡಿದ ಕೇವಲ ಹೀನನೆಂದು ॥ ೩ ॥

ಗೊಲ್ಲತಿಯರ ಮನೆ ಪೊಕ್ಕು ಪಾಲ್ಬೆಣ್ಣೆ ಮೊಸರುಗಳ ।
ನಿಲ್ಲದೆ ತಿಂಬುವನಿವ ಕಳ್ಳ ಕೃಷ್ಣನೆಂದು ॥ ೪ ॥

ಕರುಣಾಕರ ಸಿರಿ ಪುರಂದರವಿಠಲನೆ ।
ಧರೆಯ ನರರು ನಿನ್ನ ಚರಿಯ ಪರಿಯ ಕಂಡು ॥ ೫ ॥

೪೩

ರಾಗ—ರೇಗುಪ್ತಿ ತಾಳ—ಅಟ

ಆಡ ಹೋಗಲು ಬೇಡವೊ-ರಂಗಯ್ಯ ।
ಬೇಡಿಕೊಂಬೆನು ನಿನ್ನನು ॥ ಪ ॥

ಆಡ ಹೋಗಲುಬೇಡ ಗಾಡಿಕಾರ್ತಿಯರೊಳು ।
ಕೂಡಿ ಕೆಡಲುಬೇಡವೊ-ರಂಗಯ್ಯ ॥ ಅ.ಪ. ॥

ನೀರೊಳು ಮುಳುಗೆಂಬರೊ-ನಿನ್ನನು ದೊಡ್ಡ ।
ಭಾರವ ಹೊರು ಎಂಬರೊ ॥
ಕೋರೆದಾಡೆಗಳಿಂದ ಸೀಳಿ ರಕ್ಕಸನೊಡಲ ।
ಹಾರವ ಹಾಕೆಂಬರೊ-ರಂಗಯ್ಯ ॥ ೧ ॥

ಪೊಡವಿಯನಳೆಯೆಂಬರೊ—ನಿನಗೆ ದೊಡ್ಡ ।
ಕೊಡಲಿಯ ಪಿಡಿಯೆಂಬರೊ ॥
ಕಿಡಿಗಣ್ಣ ರುದ್ರನ ವರದ ದಶಕಂಠನ ।
ಮಡುಹಿ ನೀ ಬಾರೆಂಬರೊ-ರಂಗಯ್ಯ ॥ ೨ ॥

---

೧ ಅ (೧) ಪ್ರತಿಯಿಂದ ತೆಗೆದುಕೊಂಡಿದೆ.
ಓ ಪ್ರತಿಯಲ್ಲಿ ಪೂರ್ಣ ವಿಕಾರಗೊಂಡಿದೆ.

ಬೆಟ್ಟವನೆತ್ತೆಂಬರೊ–ನಿನ್ನನು ಬರಿ- ।
ಬಟ್ಟಾಗಿ ತಿರುಗೆಂಬರೊ ॥
ಪುಟ್ಟ ತೇಜಿಯನೇರಿ ನಲಿನಲಿದಾಡುತ ।
ದಿಟ್ಟ ಪುರಂದರವಿಠಲ-ರಂಗಯ್ಯ ॥ ೩ ॥

೪೭

ರಾಗ— ಆನಂದಭೈರವಿ ತಾಳ— ಅಟ

೧ ಹೊರಹೋಗಿ ಆಡದಿರೊ ಹರಿಯೆ—ಎನ್ನ ದೊರೆಯೆ ॥ ಪ ॥

ಮನೆಯೊಳಗಾಡುವುದೆ ಚೆಂದ—ನೆರೆ- ।
ಮನೆಗಳಿಗೇಕೆ ಪೋಗುವೆಯೊ ಮುಕುಂದ ॥
ವನಿತೆಯರು ಮೋಹದಿಂದ—ನಿನ್ನ ।
ಮನವಪಹರಿಸಿಕೊಂಬುವರೋ ಗೋವಿಂದ ॥ ೧ ॥

ಏನು ಬೇಡಿದರೂ ನಾ ಕೊಡುವೆ—ಕೆನೆ- ।
ಬೆಣ್ಣೆ ಕಜ್ಜಾಯವ ಕೈಯೊಳಗಿಡುವೆ ॥
ನಿನ್ನ ಗುಣಗಳನು ಕೊಂಡಾಡುವೆ—ನಿನಗೆ ।
ಚಿನ್ನರನ್ನದ ಅಲಂಕಾರಗಳಿಡುವೆ ॥ ೨ ॥

ಹೊಲಸು ಮೈಯವನೆನ್ನುವರೊ—ದೊಡ್ಡ ।
ಕುಲಗಿರಿಯನ್ನು ಪೊತ್ತವನೆನ್ನುವರೊ ॥
ಬಲುಕೇಶದವನೆನ್ನುವರೊ—ಆ ।
ಎಳೆಯನನೆತ್ತಿದ ಕುರೂಪಿಯೆಂಬುವರೊ ॥ ೩ ॥

ಭಿಕ್ಷೆ ಬೇಡಿದೆ ಎಂಬುವರೊ—ಭೂಮಿ ।
ರಕ್ಷಿಪ ರಾಯರ ಕಡಿದೆಯೆಂಬುವರೊ ॥

---

೧ ಝು (೭) ಪ್ರತಿಯಿಂದ ತೆಗೆದುಕೊಂಡಿದೆ.

ಲಕ್ಷ್ಮಿಯ ಕಳೆದೆಯೆಂಬುವರೊ—ವೈ- |
ಲಕ್ಷಣ ಬೆಣ್ಣೆಯ ಕದ್ದೆಯೆಂಬುವರೊ || ೪ ||

ಮಾನ ಬಿಟ್ಟವನೆನ್ನುವರೊ—ಮಹಾ |
ಹೀನರ ಬೆನ್ನಟ್ಟಿ ಹೋದನೆಂಬುವರೊ ||
ದಾನವವೈರಿಯೆಂಬುವರೊ—ಸುರ- |
ರಾನತ ಪುರಂದರವಿಠಲನೆಂಬುವರೊ || ೫ ||

೪೮

ರಾಗ— ಪಂತುವರಾಳಿ ತಾಳ— ಆಟ

೧ ಮನೆಯೊಳಗಾಡೊ ಗೋವಿಂದ—ನೆರೆ- |
ಮನೆಗಳಿಗೇಕೆ ಪೋಗುವೆಯೊ ಮುಕುಂದ || ಪ ||

ನೊಸಲಿಗೆ ತಿಲಕವನಿಡುವೆ—ಅಚ್ಚ- |
ಹೊಸಬೆಣ್ಣೆಯಿಕ್ಕಿ ಕಜ್ಜಾಯವ ಕೊಡುವೆ ||
ಹಸನಾದಾಭರಣಗಳಿಡುವೆ—ಚಿಕ್ಕ- |
ಹಸುಳೆ ನಿನ್ನನು ನೋಡಿ ಸಂತೋಷಪಡುವೆ || ೧ ||

ಅಣ್ಣಯ್ಯ ಬಲರಾಮಸಹಿತ—ನೀ- |
ನಿನ್ನೆಲ್ಲಿಯಾದರೂ ಆಡುವುದು ವಿಹಿತ ||
ಹೆಣ್ಣುಗಳೇಕೋ ಸಂಗಾತ—ರಂಗ |
ಬಿನ್ನಪ ಪರಿಪಾಲಿಸೊ ಜಗನ್ನಾಥ || ೨ ||

ಜಾರನೆನಿಸಿಕೊಳಲೇಕೆ—ರಂಗ- |
ಚೋರನೆನಿಸಿಕೊಂಬ ದೂರು ನಿನಗೇಕೆ ||

---

೧ ಝು (ಅ) ಶ್ರೀ ಪ್ರತಿಗಳಿಂದ ಆರಿಸಿವೆ.

ವಾರಿಜಾಕ್ಷಿಯರ ಕೂಡಲೇಕೆ—ನಮ್ಮ- ।
ಪುರಂದರವಿಟ್ಠಲರಾಯ ಎಚ್ಚರಿಕೆ ॥ ೩ ॥

೪೯

ರಾಗ—ಶಂಕರಾಭರಣ ತಾಳ— ಅಟ

೧ ಪೋಗದಿರೆಲೊ ರಂಗ—ಬಾಗಿಲಿಂದಾಚೆಗೆ ।
ಭಾಗವತರು ಕಂಡರೆತ್ತಿಕೊಂಡೊಯ್ವರೊ ॥ ಪ ॥

ಸುರಮುನಿಗಳು ತಮ್ಮ ಹೃದಯಗಹ್ವರದಲಿ ।
ಪರಮಾತ್ಮ ನಿನ್ನ ಕಾಣದರಸುವರೊ ॥
ದೊರಕದ ವಸ್ತುವು ದೊರಕಿತು ತಮಗೆಂದು ।
ಹರುಷದಿಂದ ನಿನ್ನ ಕರೆದೆತ್ತಿಕೊಂಬರೊ ॥ ೧ ॥

ಅಗಣಿತಗುಣ ನಿನ್ನ ಜಗದ ನಾರಿಯರೆಲ್ಲ ।
ಹಗರಣ ಮಾಳ್ಪರೊ ಗೋಪಾಲನೆ ॥
ಮುಗುಗಳ ಮಾಣಿಕ್ಯ ತಗುಲಿತು ಕರಕೆಂದು ।
ಮಿಗಿಲು ವೇಗದಿ ಬಂದು ಬಿಗಿದಪ್ಪಿಕೊಂಬರೊ ॥ ೨ ॥

ದಿಟ್ಟ ನಾರಿಯರು ತಮ್ಮಿಷ್ಟವ ಸಲಿಸೆಂದು ।
ಅಟ್ಟಟ್ಟಿ ಬೆಂಬತ್ತಿ ತಿರುಗುವರೊ ॥
ಸೃಷ್ಟೀಶ ಪುರಂದರವಿಟ್ಠಲರಾಯನೆ ।
ಇಷ್ಟಿಷ್ಟು ಬೆಣ್ಣೆಯ ಕೊಡುವೆನೊ ರಂಗಯ್ಯ ॥ ೩ ॥

---

೧ ಪ್ರಚಾರದಲ್ಲಿರುವ ಪಾಠವನ್ನು ತೆಗೆದುಕೊಳ್ಳಲಾಗಿದೆ.
ಇ ಮತ್ತು ಝು (೯–೧೦) ಪ್ರತಿಗಳಲ್ಲಿ ಈ ಹಾಡು ಬೇರೆ ರೂಪದಲ್ಲಿದೆ.

೫೦

ರಾಗ—ಶಂಕರಾಭರಣ ತಾಳ—ಆದಿ

೧ ಕಣ್ಣ ಮುಂದಿರೊ–ರಂಗ–ಕಣ್ಣ ಮುಂದಿರೊ ‖ ಪ ‖

ಪೂತನಿಯ ಮೊಲೆಯನುಂಡು ।
ವಾತಶಕಟಾದಿ ದೈತ್ಯರ ‖
ಘಾತಿಸಿದ ರಂಗ ನಿನ್ನ ।
ಪೋತತನಕಂಜುವೆನು ‖ ೧ ‖

ಕಡಹದ ಮರವನೇರಿ ।
ಮಡುವ ಧುಮುಕಿ ನೋಡಿ ‖
ಹೆಡೆಯ ತುಳಿದ ನಿನ್ನ ।
ದುಡುಕಿಗಂಜುವೆನು ‖ ೨ ‖

ಬಾಲೆಯರ ಮನೆಗೆ ಪೋಗಿ ।
ಹಾಲು-ಮೊಸರ ಕದ್ದು ‖
ಲೀಲೆ ಮಾಡದಿರಯ್ಯ ।
ಲೋಲ ಪುರಂದರವಿಠಲ ‖ ೩ ‖

೫೧

ರಾಗ—ಸಾರಂಗ ತಾಳ—ಆದಿ

೨ ಪೇಳಲಳವೆ ನಿನ್ನ ಮಹಿಮೆಯ—ಶ್ರೀರಂಗ ಧಾಮಾ ।
ಸೇಳಲಳವೆ ನಿನ್ನ ಮಹಿಮೆಯ ‖ ಪ ‖

---

೧ ಇ ಮತ್ತು ದ ಪ್ರತಿಗಳಿಂದ ತೆಗೆದುಕೊಂಡಿದೆ.

೨ ಅ (ಬಿಡಿ ೨–೩) ಪ್ರತಿಗಳಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ಸಿಕ್ಕುತ್ತಿದೆ.

ನೀಲ ಮೇಘಶ್ಯಾಮ ನಿನ್ನ ।
ಬಾಲಲೀಲೆಯಾಟವ ॥ ಅ.ಪ. ॥

ವಿಷದ ಮೊಲೆಯ ಪೂತನಿಯ ।
ಅಸುವ ಹೀರಿದ ಶೂರನಾದೆ ।
ಉಸಿರಲಳವೆ ನಿನ್ನ ಮಹಿಮೆ ।
ಅಮ್ಮಮ್ಮಮ್ಮಮ್ಮಮ್ಮಮ್ಮ ॥
ಕೆಸರ ತಿನಬೇಡೆನುತ ತಾಯಿ ।
ಶಿಶುವಿನ ವದನವ ನೋಡಿದಳಾಗ ।
ದಶಚತುರ್ಭುವನವ ತೋರಿದ ಬಾಯೊಳ ।
ಗಲ್ಲಲ್ಲಲ್ಲಲ್ಲಲ್ಲೇ. ॥ ೧ ॥

ಬಾಲಲೀಲೆಯಲ್ಲಿ ಬಂಡಿ ।
ಕಾಲಿಲೊದ್ದು ಶಕಟಾಸುರನ ।
ಮೂಲ ನಾಶ ಮಾಡಿದೆ ನೀ ।
ನಬ್ಬಬ್ಬಬ್ಬಬ್ಬಬ್ಬ ॥
ತಾಳಮರದ ನಡುವೆ ಒರಳ ।
ಕಾಲಿಗೆ ಕಟ್ಟಿಳೆಯುತಿರಲು ।
ಬಾಲ ಸತ್ತನೆಂದು ಗೋಪಿ ಅತ್ತ- ।
ಳಯ್ಯಯ್ಯಯ್ಯಯ್ಯಯ್ಯಯ್ಯೊ ॥ ೨ ॥

ಸಣ್ಣವನಿವನಲ್ಲ ನಮ್ಮ ।
ಬೆಣ್ಣೆ ಕದ್ದು ಗೊಲ್ಲರ ಮನೆಯ ।
ಹೆಣ್ಣುಮಕ್ಕಳನು ಹಿಡಿದ ಕಳ್ಳ ।
ಎಲ್ಲೆಲ್ಲೆಲ್ಲೆಲ್ಲೆಲ್ಲೆ ॥
ನಿನ್ನಾಣೆಯಿಲ್ಲೆಂಬ ರಂಗನ ।
ಬಿನ್ನಾಣಕೆ ನಕ್ಕವರನು ಬಯ್ಯುತ ।
ಎನ್ನ ಕಂದ ಹುಸಿಯನಾಡ ।
ನೆಂದೆಂದೆಂದೆಂದೆಂದೆಂದು ॥ ೩ ॥

ನಾರಿಯರೆಲ್ಲ ಬತ್ತಲೆಯಾಗಿ ।
ನೀರಾಟವನಾಡುತಿರಲು ।
ಸೀರೆಗಳೊಯ್ದು ಮರವನೇರಿದ- ।
ನತ್ತತ್ತತ್ತತ್ತತ್ತ ॥
ವಾರಿಜಮುಖಿಯರು ಲಜ್ಜೆಯದೊರೆದು ।
ಸೀರೆಗಳನು ಬೇಡಲವರ ।
ಮೋರೆ ನೋಡಿ ರಂಗ ನಕ್ಕ ।
ಅಬ್ಬಬ್ಬಬ್ಬಬ್ಬಬ್ಬ ॥ ೪ ॥

ಕಾಡು ಕಿಚ್ಚು ಮುಸುಕಿ ಗೋವ- ।
ವಾಡಿಯು ಬೆಂದದ್ದು ನೋಡಿ ।
ಈಡಿಲ್ಲದ ಉರಿಯ ತೀಡಿದ ।
ಅತ್ತತ್ತತ್ತತ್ತತ್ತ ॥
೧ ಬೇಡಿದ ವರಗಳನೀವ ।
ಪುರಂದರವಿಠಲನ ಲೀಲೆಯು ।
ರೂಢಿಯೊಳೀತನ ಸಮರು ಯಾರು ।
ಇಲ್ಲಿಲ್ಲಿಲ್ಲಿಲ್ಲಿಲ್ಲ ॥ ೪ ॥

---

೧ ಬಿಡಿ (೩) ರಲ್ಲಿ ಈ ಉತ್ತರಾರ್ಧವು ಹೀಗಿದೆ:—

ರೂಢಿಯೊಳಗಕ್ರೂರನು ಬಂದು ।
ಆಡಿಸಿದನು ಶ್ರೀಕೃಷ್ಣನ ಲೀಲೆಯು ।
ಮಾಡಿದ ಪುರಂದರವಿಟ್ಠಲರಾಯ ।
ಇಲ್ಲಿಲ್ಲಿಲ್ಲಿಲ್ಲಿಲ್ಲ ॥

೫೨

ಸುಳಾದಿ

ಧ್ರುವತಾಳ

೧ ಕಿನ್ನರ ಕಿಂಪುರುಷರು ನಭದಲಿ ಸುರ- ।
ಕನ್ನೆಯರೊಡನಾಡಿ ಪಾಡುತಿರೆ ।
ನಿನ್ನಾಳಾಗಿ ಗೋಪರು ಕೊಂಬು-ಕೊಳಲನೂದಿ ।
ಕಿನ್ನರಿ ಮೌರಿಯ ತುತ್ತೂರಿ ಧ್ವನಿಗೆಯ್ಯೆ ।
ರನ್ನದ ರತುನದಂದುಗೆ ಗೆಜ್ಜೆ ಘಿಲಿಘಿಲಿ ।
ನಿನ್ನ ಮೂರುತಿ ನಿನ್ನ ಬಾಲಲೀಲೆ ।
ಚೆನ್ನ ಮೂರುತಿ ಚೆನ್ನ ಕೀರುತಿ ।
ಎನ್ನಾಳಿದ ಪುರಂದರವಿಠಲಜೀಯ ॥ ೧ ॥

ಮಟ್ಟತಾಳ

ಕೌಸ್ತುಭವಿಪ್ಪ ಕೊರಳಲಿ ಕಲ್ಲಿ-ಕಂಬಳಿಯನಿಡುವೆ ।
ಕಂಜನಾಭಿಯಲ್ಲಿ ಕಲ್ಲಿಯ ಕಟ್ಟಿ ಮೆರೆವೆ ।
ಕಂಜನಾಭ ಕಮಲೆಯ ನೂಪುರಗತಿಕ್ರಮುಗಳಲೊಪ್ಪುವೆ ।
ಕಂಜನಾಭ ಬಾಲಲೀಲೆಯು ನಿನಗೆ ।
ಏನು ಪ್ರಿಯವೊ ಪುರಂದರವಿಠಲ ॥ ೨ ॥

ಆದಿತಾಳ

ನೀಲಮುತ್ತಿನ ದಂಡೆ ನೀಲಗುಂಜಿಯ ದಂಡೆ ।
ಮೇಲುಮಂದಾರ ತುಲಸಿಯ ಹೂವಿನ ದಂಡೆ ।
ಬಾಲಕರೊಡನಾಡುವ ದಂಡೆ ।
ಮೇಲು-ಮೇಲ್ವಾಯ್ದು ಬಪ್ಪ ಖಳರ ಮುಖಗಳ ದಂಡೆ ।

---

೧ ಇ (ಮುದ್ರಿತ) ಪ್ರತಿಯಿಂದ ತೆಗೆದುಕೊಂಡಿದೆ.

ಭಾಳಲೋಚನ ಪುರಂದರವಿಸುತರಾಯ ।
ಮೇಳದ ಕಂದರ ಬಾಲಶಿಬಿರದಲೊಪ್ಪಿರು ।
ಸ್ವತೋ ಮಹೀಯಾನ್ ಗುಣಭರಿತ ।
ಪುರಂದರವಿಠಲರಾಯ ಅಣೋರಣೀಯಾನ್ ॥ ೩ ॥

ರೂಪಕತಾಳ

ನಿನ್ನವನೆಂಬೆ ನೀ ಕೈವಿಡಿಯಡೆ ।
ತನ್ನಯ ತನ್ನ ಸಾಧನ ಸಾಧಿಸದೆ ।
ನಿನ್ನಾಳುತನ ಸಿರಿ ಪುರಂದರವಿಠಲರಾಯ ।
ನಿನ್ನಾಳುತನ ॥ ೪ ॥

ತ್ರಿವುಡೆತಾಳ

ಶ್ರುತಿಯ ತತಿಯ ಗತಿಯ ಗರುವನ ನೆಲೆಯ ।
ಕಂಡ ಕರ್ಮಠರುಗಳು ಬಲ್ಲರೆ ಜಗತ್ಪತಿಯ ನೆಲೆಯ ? ।
ಯತಿಯ ತತಿಯಾ ಪುರಂದರವಿಠಲರಾಯನ ।
ಕಂಡ ಕರ್ಮಠರುಗಳು ಬಲ್ಲರೆ? ॥ ೫ ॥

ಝಂಪೆತಾಳ

ಶ್ರುತಿ-ಉಪನಿಷತ್ತುಗಳಲ್ಲಿ ಸ್ಮೃತಿ-ಪುರಾಣಾಗಮಗಳಲ್ಲಿ ।
ರತಿಪತಿಪಿತ ನಾರಾಯಣ ಚತುರ್ಮುಖ ಮುಖ್ಯ ದೇವತೆಯರಿಗೆ ।
ಗತಿ ಪುರಂದರವಿಠಲರಾಯ ॥ ೬ ॥

ಅಟತಾಳ

ವೇದಗಳೆಂಬ ದಾವಣಿಯಲ್ಲಿ ನಾಮಗಳೆಂಬ ಮೂಗುನೇಣುಗಳಿಂದ ।
ಜೀವರುಗಳೆಂಬ ಎತ್ತುಗಳನೆ ಕಟ್ಟಿ ಕರ್ಮವೆಂಬ ಹೇರ ಹೇರಿಸಿ ।
ಆಡುವನು ಪುರಂದರವಿಠಲರಾಯ ।
ಇವನೊಬ್ಬನೇ ದೊಡ್ಡ ವ್ಯವಹಾರಿ ಕಾಣಿರೊ ॥ ೭ ॥

ಏಕತಾಳ

ಸಚರಾಚರವ ಪ್ರೇರಿಸುವರಾರಯ್ಯ ।
ಜಗದ್ಯಂತ್ರವಾಹಕರಾರಯ್ಯ ।
ಪುರಂದರವಿಠಲರಾಯನಲ್ಲದೆ ಸ್ವತಂತ್ರರಾರಯ್ಯ ! ॥ ೮ ॥

ಜತೆ

ನಿನ್ನನೆ ನಂಬಿದೆ ಮನ್ನಿಸಯ್ಯ ।
ಪುರಂದರವಿಠರಾಯ ನಿನ್ನನೆ ನಂಬಿದೆ ॥

೪. ಗೋಪೀಲೀಲೆ

೫೩

ರಾಗ— ಕಲ್ಯಾಣಿ ತಾಳ— ಆದಿ

೧ ನೀನಾರವ ಪೇಳೆನ್ನ ಕಣ್ಣ ಮುಚ್ಚುವೆ ।
ಮೌನಗೊಂಡರಿಯದಂತಿಪ್ಪ ಮಗುವೆ ! ॥ ಪ ॥

ಅತಿ ಚೆಲುವಿಗೆ ರತಿಪತಿಪಿತನೊ— ನೀ ।
ಶ್ರುತಿಸಕಲಾನ್ವಯ ಸನ್ನುತನೊ ॥
ಚತುರ್ದಶ ಭುವನವನಾಳಿದನೋ— ನೀ ।
ಶತತಪ್ಪುಗಳನೆಣಿಸಿದವನೊ ? ॥ ೧ ॥

ವರಗೋಕುಲಕೊಪ್ಪುವ ದೊರೆಯೊ— ನೀ ।
ಕರಿವೈರಿಯ ಮದಪರಿಹಾರಿಯೊ ॥
ಗಿರಿಯನುದ್ಧರಿಸಿದ ನಖರುಚಿಯೊ— ನೀ ।
ಮುರದೈತ್ಯನ ಮಡುಹಿದ ಸಿರಿಯೊ ? ॥ ೨ ॥

---

೧ ಅ (೨) ಪ್ರತಿಯಿಂದ ತೆಗೆದುಕೊಂಡಿದೆ.

ಮಂಗಳ ಶೋಭನ ಮಣಿಖಣಿಯೊ—ನೀ ।
ಹಿಂಗದೆ ಸ್ತುತಿಪರ ಗತಿದಾನಿಯೊ—ಗೋ- ॥
ಪಾಂಗನೆಯರ ಪ್ರಾಣದ ಧನಿಯೊ—ನೀ ।
ಸಿಂಗರ ಸೊಬಗಿನ ಶ್ರೀಪತಿಯೊ ॥ ೨ ॥

ಆಪತ್ತಿಗೆ ನೆನೆವರ ಗೋಚರನೊ—ನೀ ।
ಪಾಪಸಂಹರ ಪುರುಷೋತ್ತಮನೊ ॥
ಚಾಪದಿಂದಸುರರ ಗೆಲಿದವನೊ—ಸಾಂ- ।
ದೀಪನ ಮಗನ ತಂದಿತ್ತವನೊ? ॥ ೪ ॥

ಬೆಸಗೊಂಡಳು ಗೋಪಿ ನಸುನಗುತ—ಆಗ ।
ಯಶೋದೆಗೆ ಚತುರ್ಭುಜ ತೋರಿಸುತ ॥
ಅಸುರಾರಿಯ ಕಂಡು ಮುದ್ದಿಸುತ—ನೀ ।
ಶಿಶುವಲ್ಲ ಪುರಂದರವಿಠಲನುತ ॥ ೫ ॥

೨೪೪

ರಾಗ—ಕಾಪಿ ತಾಳ—ಆದಿ

೧ ಊರಿಗೆ ಬಂದರೆ ದಾಸಯ್ಯ—ನಮ್ಮ ।
ಕೇರಿಗೆ ಬಾ ಕಂಡೆ ದಾಸಯ್ಯ ॥ ಪ ॥

ಕೇರಿಗೆ ಬಂದರೆ ದಾಸಯ್ಯ—ಗೊಲ್ಲ- ।
ಕೇರಿಗೆ ಬಾ ಕಂಡೆ ದಾಸಯ್ಯ ॥ ಅ. ಪ. ॥

ಕೊರಳೊಳು ವನಮಾಲೆ ಧರಿಸಿದನೆ—ಕಿರು- ।
ಬೆರಳಲಿ ಗಿರಿಯನೆತ್ತಿದನೆ ॥

---

೧ ಅ (ಲ) ಪ್ರತಿಯಿಂದ ಆರಿಸಿಕೊಂಡಿದೆ.

ಇರುಳು-ಹಗಲು ಇಲ್ಲದಲಿ ಹಿರಣ್ಯನ ।
ಮರಣವ ಮಾಡಿದ ದಾಸಯ್ಯ ॥ ೧ ॥

ಮುಂಗೈಮುರಾರಿ ದಾಸಯ್ಯ—ಚೆಲುವ ।
ಪೊಂಗೊಳಲೂದುವ ದಾಸಯ್ಯ ॥
ಹಾಂಗೆ ಹೋಗದಿರು ದಾಸಯ್ಯ—ಹೊ- ।
ನ್ನುಂಗುರ ಕೊಡುವೆನು ದಾಸಯ್ಯ ॥ ೨ ॥

ಕಪ್ಪುವರ್ಣದ ದಾಸಯ್ಯ—ಕಂ- ।
ದರ್ಪನ ಪಿತನೆಂಬ ದಾಸಯ್ಯ ॥
ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡು ಎನ್ನ ಮನೆಗೆ ಬಂದರೆ—ಶೋಳ್ ।
ಕುಪ್ಪಸ ಕೊಡುವೆನು ದಾಸಯ್ಯ ॥ ೩ ॥

ಶಾಲು ಹೊದಿಸುವೆನು ದಾಸಯ್ಯ—ತುತ್ತು ।
ಹಾಲು-ಬೋನವುಣಿಸುವೆ ದಾಸಯ್ಯ ॥
ಕಾಲಿಗೆ ಬಿದ್ದೆನು ದಾಸಯ್ಯ—ವನ- ।
ಮಾಲೆಯ ಕೊಡುವೆನು ದಾಸಯ್ಯ ॥ ೪ ॥

ಸಿಟ್ಟು ಮಾಡಬೇಡ ದಾಸಯ್ಯ—ತಾಳು ।
ರೊಟ್ಟಿ ಸುಡುವನಕ ದಾಸಯ್ಯ—ತಂ- ।
ಬಿಟ್ಟನಾದರು ಮೆಲ್ಲೊ ದಾಸಯ್ಯ—ಪುರಂದರ- ।
ವಿಟ್ಠಲನೆಂಬ ದಾಸಯ್ಯ ॥ ೫ ॥

೫೫

ರಾಗ—ಸೌರಾಷ್ಟ್ರ ತಾಳ—ಅಟ

೧ ಏಕೆ ಗೋಪಾಲ ಕರೆಯುತಾನೆ—ಎಲೆ ಸಖಿಯೆ ಎನ್ನ— ।
ಏಕೆ ಗೋಪಾಲ ಕರೆಯುತಾನೆ? ॥ ಪ ॥

೧ ಗ (B) ಪ್ರತಿಯೊಂದರಲ್ಲಿಯೆ ಸಿಕ್ಕಿದೆ.

ಕಣ್ಣ ಸನ್ನೆ ಮಾಡುತಾನೆ—ಮತ್ತೆ ಬಗೆಬಗೆ- ।
ಹಣ್ಣು ಕೈಯಲಿ ತೋರುತಾನೆ—ಎನ್ನ ಚೆಲುವಿಕೆ- ॥
ಬಣ್ಣಿಸುತಲಿ ತಿರುಗುತಾನೆ—ಇವನೇನೆ- ।
ಇನ್ನೂರು ವರಹಗಳ ಕೊಟ್ಟು ಮದುವೆಯಾದನೇನೆ—
ಎಲೆ ಸಖಿಯೆ ॥ ೧ ॥

ಹವಳಸರವ ತೋರುತಾನೆ—ದುಂಡುಮುತ್ತಿನ- ।
ಧವಳಹಾರವ ನೀಡುತಾನೆ—ಹಾಸಿಗೆಯ ಮೇಲೆ- ॥
ಪವಡಿಸಬೇಕೆನುತಾನೆ—ಇವನೊಡನಿರೆ೦ ನ- ।
ಮ್ಮವರು ಸುಮ್ಮನೆ ಇಹರೇನೆ—ಎಲೆ ಸಖಿಯೆ ॥ ೨ ॥

ಬಟ್ಟಲ ಪಿಡಿದು ಬರುತಾನೆ—ಹಗಲೆ ಬಾ ಎಂದು- ।
ಬಟ್ಟಬಯಲೊಳು ಕರೆಯುತಾನೆ—ಎನ್ನ ಮನದೊಳು ॥
ಧಟ್ಟು ಧಿಗಿಲು ಎನ್ನದೇನೆ—ಪುರಂದರವಿಠಲ- ।
ಇಟ್ಟು ಕೊರಳಾಣೆ ಈಗ ಬಾ ಎಂಬುವನೆ—ಎಲೆ ಸಖಿಯೆ ॥ ೩ ॥

೫೬

ರಾಗ— ತಾಳ—

೧ ಆರು ಬಂದವರವ್ವ ಆರವನಲ್ಲದೆ ।
ಮಾರಜನಕನಾದ ಶೌರಿಯಲ್ಲದೆ ಮತ್ತೆ ॥ ಪ ॥

ಹೆಜ್ಜೆಗಳಿಡುತ ಕಾಣಿಸದಂತಿರೆ ಮೃದು- ।
ಗೆಜ್ಜೆಯ ದನಿ ಕೇಳಿ ಬರುತಲಿರೆ ॥
ವಜ್ರಮಾಣಿಕಹಾರ ಹರಿದು ನೆಲಕೆ ಬಿದ್ದು ।
ಮಜ್ಜಿಗೆಯೊಳಗಿನ ಬೆಣ್ಣೆ ಕಾಣೆನಮ್ಮ ॥ ೧ ॥

---

೧ ಖ ೧ (೭) ಪ್ರತಿಯೊಂದರಲ್ಲಿಯೆ ಸಿಕ್ಕಿದೆ.

ಕೊಂಬು ಕೊಳಲ ತುತ್ತೂರಿ ಊದುತಲಿಕ್ಕು ।
ಇಂಬು ಕಸ್ತುರಿ ಪರಿಮಳ ಸೂಸುತ ॥
ಪೊಂಬಟ್ಟೆ ಚೆಲ್ಲಣ ಸೋಸಿದ ಮೊಸರಿನ ।
ಕುಂಭ ಒಡೆದು ಕೆಸರಾಗಿದೆಯಮ್ಮ ॥ ೨ ॥

ಮಿಂಚಿನಂದದಿ ಹೊಳೆಯುತ ಬದಿಯಲ್ಲಿದ್ದ ।
ಸಂಚಿತಾರ್ಥಗಳೆಲ್ಲ ಸೂರಾಡಿದ ॥
ವಂಚನೆಯಿಲ್ಲದೆ ಭಕ್ತರ ಸಲಹಿದ ।
ಸಂಚುಕಾರ ಪುರಂದರವಿಠಲನಲ್ಲದೆ ॥ ೩ ॥

೫೭

ರಾಗ— ಪಂತುವರಾಳಿ ತಾಳ— ಅಟ

೧ ಎಲ್ಲಿ ಬೆಣ್ಣೆಯ ಬಚ್ಚಿಡುವೆನಾ— ಈ ।
ಕಳ್ಳ ಕೃಷ್ಣನ ಹಾವಳಿ ಘನವಾಯಿತು ॥ ಪ ॥

ನೆಲುವು ನಿಲುಕದೆಂದಿಡುವೆನೆ— ನೋಡೆ ।
ಬೆಳೆಯಬಲ್ಲನಿವ ಬ್ರಹ್ಮಾಂಡಕೆ ॥
ತಿಳಿಸದೆ ಕತ್ತಲೊಳಿಡುವೆನೆ— ಅಕ್ಕ ।
ಬೆಳಕೆಲ್ಲವೀತನ ಕಂಗಳ ಥಾಳ ॥ ೧ ॥

ಎವೆಯಿಕ್ಕದಲ್ಲಿ ಕಾದಿಡುವೆನೆ— ನೋಡೆ ।
ದಿವಿಜರೆಲ್ಲ ಈತನ ಮಾಯೆ ॥
ಅವರ ಬಳಿಗೆ ಮೊರೆಯಿಡುವೆನೆ— ಅಕ್ಕ ।
ಇವನಿಟ್ಟ ಬಂಟರಿಂದ್ರಾದಿಗಳೆಲ್ಲರು ॥ ೨ ॥

---

೧ ಇ ಮತ್ತು ದ ಪ್ರತಿಗಳಿಂದ ಆರಿಸಿಕೊಂಡಿದೆ.

ಈಗಲೆ ಇಂತು ಮಾಡುವನು—ಮುಂದೆ ।
ಆಗಲೀಸನು ನಮ್ಮ ಒಗೆತನವಮ್ಮ ॥
ಕೂಗಿ ಹೇಳಲು ಮತ್ತೆ ಕೇಡಮ್ಮ—ಮುಂದೆ ।
ಹೇಗೆ ಪುರಂದರವಿಠಲನಟ್ಟುಳಿಗೆ ? ॥ ೩ ॥

೫೮

ರಾಗ—ಕನ್ನಡ ಕಾಂಬೋದಿ ತಾಳ—ಅಟ

೧ ಕೂಗದೆ ಉಸುರಿಕ್ಕದೆ—ನೀವು ।
ಬೇಗನೆ ಬನ್ನಿ ರಂಗ ಮನೆಯ ಪೊಕ್ಕ ॥ ಪ ॥

ಹೆಜ್ಜೆಗಳಿವೆಕೋ ಮನೆಯಲಿ—ಕಾಲ ।
ಗೆಜ್ಜೆಯ ದನಿ ಕೇಳಬರುತಲಿದೆ ॥
ನಿರ್ಜರಪತಿ ತನ್ನ ಮನಸಿಗೆ ಬಂದಂತೆ ।
ಮಜ್ಜಿಗೆ ಓಕುಳಿ ಆಡಿಹನಕ್ಕ ॥ ೧ ॥

ಸೂರಿನ ಕೆಳಗೆ ಕುಳ್ಳಿರಿಸಿ—ತನ್ನ ।
ಓರಗೆ ಮಕ್ಕಳುಗಳ ನಿಲ್ಲಿಸಿ ॥
ಕೇರಿಕೇರಿಯಿಂದ ಗೋಡೆ ಧುಮುಕಿ ಪೋಗಿ ।
ಸೂರೆಗೊಳ್ಳುತಾನೆ ಸುಮ್ಮಗೆ ಬನ್ನಿ ॥ ೨ ॥

ಹಾಲು ಚೆಲ್ಲಿ ಹಳ್ಳ ಹರಿದಿಹವೆ—ಮೊಸರ ।
ಮೇಲಿನ ಕೆನೆಗಳು ಬಳಿದಿಹವೆ ॥
ಬಾಲಚೋರ ಶ್ರೀಪುರಂದರವಿಠಲನು ।
ಚಾಲುವರಿದರಿನ್ನು ಬಿಡಬಾರದಕ್ಕ ॥ ೩ ॥

೧ ಇ ಪ್ರತಿಯಿಂದ ಆರಿಸಿಕೊಂಡಿದೆ.

೫೯

ರಾಗ— ಎರಕಲಕಾಂಬೋದಿ ತಾಳ—ತ್ರಿವಿಡೆ

ಸಿಕ್ಕಿದನೆಲೆ ಜಾಣೆ ಶ್ರೀವೇಣುಗೋಪಾಲ ।
ಭಕ್ತವತ್ಸಲದೇವನು ॥ ಪ ॥

ಮಕ್ಕಳ ಚೆಂಡಿಕೆ ಮರದ ಕೊನೆಗೆ ಕಟ್ಟಿ ।
ಗಕ್ಕನೆ ಕೃಷ್ಣ ಚೆಪ್ಪಾಳಿಕ್ಕಿಡನಮ್ಮ ॥ ಅ. ಪ ॥

ಹೆಣ್ಣುಮಕ್ಕಳು ಬಚ್ಚಲೊಳಗೆಣ್ಣೆಮಂಡೆಯೊಳು ।
ಬಣ್ಣವಸ್ತ್ರವ ಬಿಚ್ಚಿ ಬರಿಮೈಯಲಿರುತಿರೆ ॥
ಕಣ್ಣಿಗೆ ಬಿಸಿನೀರ ಚೆಲ್ಲಿ ಸೀರೆಯನೊಯ್ದು ।
ಉನ್ನತವಾದ ವೃಕ್ಷವನೇರಿದನೆ ರಂಗ ॥ ೧ ॥

ಪಟ್ಟೆಮಂಚದ ಮೇಲೆ ಪತಿಯಂತೆ ಕುಳಿತಿರುವ ।
ಎಷ್ಟು ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯವೆ ಗೋಪಿ ॥
ಉಟ್ಟ ಸೀರೆಯನೆಳೆದು ಬಟ್ಟಕುಚವ ಪಿಡಿದು ।
೨ ಅಷ್ಟು ಮಂದಿಗಳೊಳಗೆ ಗಟ್ಟಿ ಅಪ್ಪಿಕೊಂಡನೆ ॥ ೨ ॥

ಸಡಗರದಿಂದ ಗೋವಳಿತಿಯರೊಡಗೂಡಿ ।
ನುಡಿಸುತ ಕೊಳಲನು ಪುರದೊಳಗೆ ॥
ಕಡೆವ ಮಡದಿಯರ ಕೈಪಿಡಿದಾಡುವ ।
ಒಡೆಯನೆ ನಮ್ಮ ಶ್ರೀಪುರಂದರವಿಠಲ ॥ ೩ ॥

---

೧ ಅ (೧೧) ಪ್ರತಿಗಳಿಂದ ಆರಿಸಿಕೊಂಡಿದೆ.
೨ ಎಷ್ಟೆಂದು ಹೇಳಲಿ ಭ್ರಷ್ಟಮಾಡಿದನಮ್ಮ (ಮ)

೬೦

ಉಗಾಭೋಗ

೧ಸಿಕ್ಕಿದಿಯೆಲೊ ಸಿರಿಕೃಷ್ಣ ।
ಸಿಕ್ಕಿದಿಯೆಲೊ ನೀ ಕಳ್ಳರ ಗುರುವೆ ।
ಸಿಕ್ಕಿದಿಯೆಲೊ ಸಿರಿಕೃಷ್ಣ ।
ತಕ್ಕೆಯೊಳಪ್ಪದೆ ಬಿಡೆ ಪುರಂದರಠಲಯ್ಯ ॥

೬೧

ರಾಗ—ಹಿಂದೋಳ ತಾಳ—ಅಟ

೧ ತಾಳು ತಾಳೆಲೊ ರಂಗಯ್ಯ—ನೀ ।
ತಾಳು ತಾಳೆಲೊ ಕೃಷ್ಣಯ್ಯ ॥ ಪ ॥

ನಾಳೆ ನೀನು ನಮ್ಮ ಮನೆಗೆ ಬಂದರೆ ।
ಕಾಲ ಕಂಬಕೆ ಕಟ್ಟಿ ಪೇಳುವೆ ಗೋಪಿಗೆ ॥ ಅ. ಪ. ॥

ದೊರೆಗಳ ಮಗನೆಂಬುದಕೇನೊ—ಬಹು ।
ಧುರದಿ ಮನೆಯ ಪೊಕ್ಕ ಪರಿಯೇನೊ ॥
ದುರುಳತನದ ಬುದ್ಧಿ ಸರಿಯೇನೊ—ನೀನು ।
ತಿರಿದು ಬೇಡುಂಡದ್ದು ಮರೆತೆಯೇನೊ ॥ ೧ ॥

ಚಿಕ್ಕಮಕ್ಕಳು ಇಲ್ಲವಂತೆನೊ—ನಿನಗೆ ।
ಕಕ್ಕುಲಾತಿಯಿಂದಲಿ ನಿನ್ನ ॥

---

೧ ಝು (೩–೧೦) ಪ್ರತಿಯಿಂದ ತೆಗೆದುಕೊಂಡಿದೆ.
೨ ಓ ಪ್ರತಿಯಿಂದ ತೆಗೆದುಕೊಂಡಿದೆ.

ಸಿಕ್ಕಿದ ಶ್ರೀಲೋಲ ಹಿಡಿಹಿಡಿಯೆಂದರೆ ।
ಬಿಕ್ಕಿಬಿಕ್ಕಿ ಅತ್ತರೆ ಬಿಡುವರೇನೊ || ೨ ||

ಕಟ್ಟಿದ್ದ ತುರುಗಳ ಮೊಲೆಯುಂಡು— ಕರು ।
ಬಿಟ್ಟ ಕಾರಣವೇನು ಹೇಳೊ ||
ಸೃಷ್ಟೀಶ ಪುರಂದರವಿಟ್ಠಲರಾಯನೆ ।
ಇಟ್ಟಿಗೆಯ ಮೇಲೆ ಬಂದು ನಿಂತ ಕಾರಣವೇನೊ ? || ೩ ||

೬೨

ರಾಗ— ತೋಡಿ ತಾಳ— ಛಾಪು

೧ ಸೈಸಲಾರೆನೆ ಗೋಪಿ ನಿನ್ನ ಮಗನ ಲೂಟಿ ।
ಏಸೆಂದು ಪೇಳಲಮ್ಮ ||
ವಾಸುದೇವನು ಬಂದು ಮೋಸದಿಂದಲಿ ಎನ್ನ ।
ವಾಸವ ಸೆಳಕೊಂಡು ಓಡಿ ಪೋದನಮ್ಮ || ಪ ||

ದೇವರ ಪೆಟ್ಟಿಗೆ ತೆಗೆದು ಸಾಲಿಗ್ರಾಮ ।
ಸಾವಿರ ನುಂಗುವನೆ ||
ಭಾವಜನಯ್ಯ ಇದೇನೆಂದರೆ ನಿಮ್ಮ ।
ಕಾವ ದೇವರು ನಾನು ಕೇಳಿಕೊ ಎಂಬನೆ || ೧ ||

ಅಗ್ರೋದಕ ತಂದು ಜಗುಲಿ ಮೇಲಿಟ್ಟರೆ ।
ವೆಗ್ಗಳದಲಿ ಕುಡಿವ ||
ಮಂಗಳಮಹಿಮನ ಮಾಸಲೆಂದರೆ ನಿಮ್ಮ ।
ಮಂಗಳಮಹಿಮನ ಅಪ್ಪನಾನೆಂಬುವ || ೨ ||

---

೧ ಅ (೧) ಎ ಪ್ರತಿಗಳಿಂದ ಆರಿಸಿದೆ. ಎ ಪ್ರತಿಯಲ್ಲಿ ೧ನೆಯ ನುಡಿಯಿಲ್ಲ.

ಅಟ್ಟಡಿಗೆಯನೆಲ್ಲ ಉಚ್ಛಿಷ್ಟವ ಮಾಡಿ ।
ಅಷ್ಟು ತಾ ಬಳಿದುಂಬನೆ ॥
[ಇಷ್ಟ] ವಿಷ್ಣುದೇವರ ನೈವೇದ್ಯವೆಂದರೆ ನಿಮ್ಮ ।
ಇಷ್ಟದೇವರು ತೃಪ್ತನಾದನೆಂತೆಂಬುವ ॥ ೩ ॥

ಋತುವಾದ ಬಾಲೆಯರು ಪತಿಯೆಡೆ ಪೋಪಾಗ ।
ಕೃತಕದಿಂದಡಗಿಹನೆ ॥
ಮತಿಗೆಟ್ಟ ಪೆಣ್ಣೆ ಸುಂಕವ ಕೊಡು ಎನುತಲಿ ।
ಪ್ರತಿಯಾಗಿ ಮಾರನ ಸೂರೆಗೊಂಬುವನೆ ॥ ೪ ॥

ಅಚ್ಚ ಪಾಲು-ಮೊಸರು ನವನೀತ ಮಜ್ಜಿಗೆ ।
ರಚ್ಚೆ ಮಾಡಿ ಕುಡಿವ ॥
ಅಚ್ಚ ಪುರಂದರವಿಟ್ಠಲರಾಯನ ।
ಇಚ್ಛೆಯಿಂದಲಿ ನಿಮ್ಮ ಮನೆಗೆ ಕರೆದುಕೊಳ್ಳಿ ॥ ೫ ॥

೬೩

ರಾಗ—ಬಿಲಹರಿ ತಾಳ—ಅಟ

೧ ನಿನ್ನ ಮಗನ ಲೂಟಿ ಘನವಮ್ಮ—ಕರೆದು ।
ಚೆನ್ನಾಗೆ ಬುದ್ಧಿಯ ಹೇಳೇ ಗೋಪಮ್ಮ ॥ ಪ ॥

ಶಿಶುಗಳ ಕೈಲಿದ್ದ ಬೆಣ್ಣೆಗೆ ಉಳಿವಿಲ್ಲ ।
ಪಸು-ಕರುಗಳಿಗೆ ಮಿಾಸಲುಗಳಿಲ್ಲ ॥
ಮೊಸರ ಮಡಕೆಯಲಿ ಮಾರಿ ಹೊಕ್ಕಂತಾಯ್ತು ।
ಶಶಿಮುಖಿಯರು ಗೋಳಿಡುತಿಹರಮ್ಮ ॥ ೧ ॥

---

೧ ಇ (೧೦) ಋ೧ (೬) ಮ ಪ್ರತಿಗಳಿಂದ ಆರಿಸಿದೆ.

ಮರೆತು ಮಲಗಿದ್ದವರ ಮೊಲೆಗಳ ತಾನುಂಬ ।
ಕಿರಿಯ ಮಕ್ಕಳಿಗೆ ಮೊಲೆಹಾಲಿಲ್ಲವೊ ॥
ಹೊರಗೆ ಲೂಟಿ ಒಳಗೆ ಈ ಲೂಟಿ—ಎ- ।
ಚ್ಚರದ ಬಟ್ಟೆಯು ಕಾಣೆವಮ್ಮ ಗೋಪಮ್ಮ ॥ ೨ ॥

ಊರೊಳಗಿರಲೀಸ ಊರ ಬಿಟ್ಟು ಹೋಗಲೀಸ ।
ಈರೇಳು ಭುವನಕೆ ಒಡೆಯನಂತೆ ॥
ವಾರಿಜನಾಭ ಶ್ರೀಪುರಂದರವಿಠಲನ ।
ಕೇರಿಯ ಬಸವನ ಮಾಡಿ ಬಿಟ್ಟೆಯಮ್ಮ ॥ ೩ ॥

೬೪

ರಾಗ—ಸಾರಂಗ (ಬಿಲಹರಿ) ತಾಳ—ಅಟ

೧ ಸಣ್ಣವನ ಮತವಲ್ಲ ೨ ಸಾರಿ ಹೇಳಮ್ಮ ।
ಕಣ್ಣಮುಚ್ಚಿ ೩ ಆಡುವಾಗ ಕಾಕು ಮಾಡಲೇತಕಮ್ಮ ॥ ಪ ॥

ಮೊಸರ ಕದ್ದರೆ ನಾವು ಮೊರೆಯಿಡ ಬಂದುದಿಲ್ಲ ।
ಪೊಸಕುಚಗಳ ಮುಟ್ಟಿ ಪೊಗಲೀಸನಮ್ಮ ॥
೪ ಹಸುಮಗನರಿಯದ ಆವಾಗಲೂ ಪಿಡಿವ ।
ಬಿಸರುಹಮೊಗ್ಗೆಯೆಂದು ಪಿಡಿದಡೇನಾಯ್ತಮ್ಮ ॥ ೧ ॥

ನವನೀತ ಬೇಡಿದರೆ ನಾವೇನೆಂಬುದಿಲ್ಲ ।
ಯುವತಿಯರಧರವ ಬೇಡಬೇಕೆ ? ॥

---

೧ ಈ ಹಾಡು ಕ. ವಿ. ವಿ. ತಾಳೆಗರಿ (ಸಂ. ೨೬೯೨–೧೬೭೦) ಯಲ್ಲಿಯೂ, ತಾಳೆಗರಿ (ಪು. ೧೮೫೪–೧೭೫೦)ಯಲ್ಲಿಯೂ ಸಿಕ್ಕುತ್ತಿದೆ.

೨ ಸಾಕು (೧೬೭೦).

೩ ನಮ್ಮನೆಲ್ಲ (೧೬೭೦).

೪ ಹಸುಮಗುವಾವಾಗ ಪಿಡಿದುಕೊಂಡಾಡುವ (೧೬೭೦).

ಅವನಾವಾಗಲು ಮೆಲ್ಲ ಆಲದ ಪಣ್ಣೊಂದು ।
ಸವಿಗಂಡು ಬೇಡಿದರೆ ೧ ಸಾಧಿಸಲೇತಕಮ್ಮ ॥ ೨ ॥

ಭೂಮಿಗೆ ಲಂಡನು ನಮ್ಮ ಪುರುಷರಿಲ್ಲದ ವೇಳೆ ।
ಕಾಮಿಸಿ ಗಂಡನಂದದಿ ೨ ಕರೆಯುತ್ತೈದಾನೆ ॥
೩ ಪ್ರೇಮದಿ ಪುರಂದರವಿಠಲನ ನೆನೆದರೆ ।
ಕಾಮಿನಿಯರಿಗೆ ಕಲ್ಪವೃಕ್ಷ ಕೈಸೇರುವಂತೆ ॥ ೩ ॥

೬೫

ರಾಗ—ಕಲ್ಯಾಣಿ ತಾಳ—ಆಟ

೪ ತುಂಟನಿವನು ಕಾಣಮ್ಮ—ಗೋಪಾಲನು ।
ಉಂಟೋ ಇಲ್ಲವೊ ಕೇಳಮ್ಮ ॥ ಪ ॥

ಎಂಟೆರಡು ಸಾವಿರ ನಂಟರ ಹೆಂಗಳ ।
ತುಂಟುಮಾಡಿ ರವಿಕೆ ಗಂಟು ಬಿಚ್ಚಿ ನಿಂತ ॥ ಅ.ಪ. ॥

ಹಸಿರು ಪಟ್ಟೆಯನು ಉಟ್ಟು—ನಮ್ಮನೆ ಹೆಣ್ಣು ।
ಮೊಸರು ಕಡೆಯುತಿರಲು ॥
ನಸುನಗುತಲಿ ಬಂದು ಕುಸುಮಮಲ್ಲಿಗೆ ಮುಡಿಸಿ ।
ಬಸಿರುಮಾಡಿದನೆಂಥ ಹಸುಳನೆ ಗೋಪಿ ॥ ೧ ॥

---

೧ ಅದಕೇನಾಯ್ತು (೧೬೩೦).
೨ ಕಾಣಿಂತಲೈದಾನೆ (೧೬೭೦).
೩ ಪ್ರೇಮದಿ ವರದ ಪುರಂದರವಿಠಲನೊಳು ।
ಕಾಮಿನಿಯರಿಗೆ ಮೋಹಕಲ್ಪವೃಕ್ಷವಲ್ಲವೆ ? ॥ (೧೬೭೦).
೪ ಗ (B) ಪ್ರತಿಯೊಂದರಲ್ಲಿಯೆ ಇದೆ.

ಮುದ್ದುನಾರಿಯರು ಕೂಡಿ—ನಮ್ಮನೆಯಲಿ ।
ಉದ್ದಿನ ವಡೆಯ ಮಾಡಲು ॥
ಸದ್ದು ಮಾಡದೆ ಬಂದು ಎದ್ದೆದ್ದು ನೋಡುತ ।
ಇದ್ದ ವಡೆಯನೆಲ್ಲ ಕದ್ದು ಮೆದ್ದೋಡಿದ ॥ ೨ ॥

ಗೊಲ್ಲಬಾಲಕರ ಕೂಡಿ—ಮನೆಯಲಿದ್ದ ।
ಎಲ್ಲ ಬೆಣ್ಣೆಯ ಮೆಲ್ಲಲು ॥
ಗುಲ್ಲು ಮಾಡದೆ ನಾವು ಎಲ್ಲರು ಒಂದಾಗಿ ।
ತಳ್ಳಹೋದರೆ ನಮಗೆ ಜೆಲ್ಲವ ತೋರಿದ ॥ ೩ ॥

ಹೊತ್ತು ಮುಳುಗುವ ಸಮಯದಿ—ನಮ್ಮನೆ ಹೆಣ್ಣು ।
ಹತ್ತಿ ಹೊಸೆಯುತಿರಲು ॥
ಮುತ್ತು-ಹವಳಸರ ಕತ್ತಿಗೆ ಹಾಕಿ ಸೀರೆ ।
ಎತ್ತಿ ನೋಡಿದನು ತಾ ಬತ್ತಲೆ ನಿಂತ ॥ ೪ ॥

ತಿಲಕಕತ್ತುರಿಯನಿಟ್ಟು—ನಮ್ಮನೆ ಹೆಣ್ಣು ।
ಗಿಲುಕುಮಂಚದಲಿರಲು ॥
ತಿಲಕತಿದ್ದುತ ಕುಚಕಲಶ ಪಿಡಿದು ತನ್ನ ।
ಕೆಲಸವ ತೀರಿಸಿದ ಪುರಂದರವಿಠಲ ॥ ೫ ॥

೬೬

ರಾಗ—ಧನ್ಯಾಸಿ ತಾಳ—ಆದಿ

೧ ಕಳವು ಕಲಿಸಿದೆಯಮ್ಮ ಗೋಪಿ ಕಮಲನಾಭಗೆ ।
ಉಳಿಸಿಕೊಂಡೆಯ ನಿಮ್ಮ ಮನೆಯ ಪಾಲು ಬೆಣ್ಣೆಯ ॥ ಪ ॥

---

೧ ಓ ಪ್ರತಿಯಿಂದ ತೆಗೆದುಕೊಂಡಿದೆ.

ಆರೂ ಏಳದ ಮುನ್ನ ಎಬ್ಬಿಸಿ ಶೃಂಗಾರ ಮಾಡಿ ।
ಗೀರುಗಂಧವ ಹಚ್ಚಿ ಹಾರವ ಹಾಕಿ ॥
ಕೇರಿಕೇರಿ ಪಾಲು-ಬೆಣ್ಣೆ ಸೂರೆಮಾಡಿ ಬಾರೆನ್ನುತ ।
ವಾರಿಜನಾಭನ ಕಳುಹಿದೆ ವನಜನಯನನ ॥ ೧ ॥

ಚಿತ್ತಜನಯ್ಯನ ಕೈಗೆ ಚಿನ್ನದ ಚೆಂಡನೆ ಕೊಟ್ಟು ।
ಅರ್ತಿಯಿಂದ ಸಿಂಗರಿಸಿ ಆಡಿ ಬಾರೆಂದು ॥
ಕತ್ತಲೆ ಬೀದಿಯ ಸುತ್ತೆ ಕಸ್ತುರಿ ತಿಲಕವನಿಟ್ಟು ।
ನಿತ್ಯಾನಂದಗೆ ನಿಲುವುಗನ್ನಡಿಯ ತೋರಿ ॥ ೨ ॥

ಸಣ್ಣಮಲ್ಲಿಗೆ ಮುಡಿಸಿ ಬಣ್ಣದ ವಲ್ಲಿಯ ಹೊದಿಸಿ ।
ಹೆಣ್ಣುಗಳ ಒಲಿಸುವಂತೆ ಹೇಳಿ ಬುದ್ಧಿಯ ॥
ಹುಣ್ಣಿವೆ ಮಿಾಸಲ ಹಾಲು ಉಣ್ಣು ಉಣ್ಣು ಮೆಲ್ಲೆನುತ್ತ ।
ಚಿಣ್ಣನ ಕಳುಹಿದೆಯಮ್ಮ ಉಣ್ಣಲಿಕ್ಕದೆ ॥ ೩ ॥

ವಾರಿಜಾಕ್ಷ ಮಾಡಿದಂಥ ದೂರು ಹೇಳಿದರೆ ನಿಮಗೆ ।
ದೂರುಬಡಕರೆಂದು ಗೋಪಿ ಬಯ್ವೆ ನಮ್ಮನು ॥
ಊರು ಮಾಡಿದ ಕೊಳಗ, ತಾಯಿ ಮಾಡಿದ ಹೊಟ್ಟೆ ।
ವಾರಿಜನಾಭನ ಕರೆದು ಬುದ್ಧಿಯ ಹೇಳೆ ॥ ೪ ॥

ಹೊಟ್ಟೆಬಾಕನಿವ ಬೆಟ್ಟದೊಡೆಯಗೆ ಪ್ರಿಯ ।
ಇಟ್ಟುಕೊಂಡೀರೇಳುಭುವನ ಉದರದಲ್ಲಿಯೆ ॥
ಎಷ್ಟು ಹೇಳಿದರೂ ಕೇಳ ಏನು ಮಾಡಲಮ್ಮ ನಾನು ।
ಕಟ್ಟುಮಾಡಿಸಲುಬೇಕು ಪುರಂದರವಿಠಲಗೆ ॥ ೫ ॥

೬೭

ರಾಗ—ಕಲ್ಯಾಣಿ ತಾಳ—ಅಟ

೧ ಹೇಳಬಾರದೆ ಬುದ್ಧಿಯ—ಮಗನ ಊರ- ।
ಗೂಳಿಯ ಮಾಡಿದೇನೆ? ॥ ಪ ॥

ಮೇಳದಿ ಓರಗೆಯವರ ಕೂಡಿಕೊಂಡು ।
ಹಾಳು ಮಾಡುತಾನೆ ಗೋವಳಗೇರಿಯ ॥ ಅ.ಪ. ॥

ಅಟ್ಟದ ಮೇಲಿಟ್ಟಿಹ—ಚಿಟ್ಟಿಗೆ ಹಾಲು ।
ಬಟ್ಟನಿಕ್ಕಿ ಚೀಪುವ ॥
ದುಷ್ಟತನವ ಮಾಡಬೇಡ ಅಯ್ಯಾ ಎನೆ ।
ಕಷ್ಟವೇನೆಂಬೆ ಮುದ್ದಿಟ್ಟು ಓಡಿ ಪೋದ ॥ ೧ ॥

ಮೊಸರ ಮಥಿಸುತಿರಲು—ಬಂದು ಕುಳಿತ ।
ಹಸುಗೂಸು ಎನುತಿದ್ದೇನೆ ॥
ಕುಸುಮನಾಭನು ತನ್ನ ವಶವಾಗು ಎನುತಲಿ ।
ವಸನ ತೆಗೆದು ಮೊಲೆ ಪಿಡಿದು ಹೋದ ಮೇಲಿ ॥ ೨ ॥

ಬೆಣ್ಣೆಯ ಕಂಡರಂತೂ—ಅದರ ರೂಪ ।
ಕಣ್ಣಿಗೆ ತೋರಸಲಿ ॥
ಸಣ್ಣವನೆಂದು ಬಗೆದು ನಾ ಕರೆದರೆ ।
ಬಣ್ಣದ ಮಾತಾಡಿ ಬಾ ಎಂದು ಕರೆವನು ॥ ೩ ॥

ಉಡುವ ಸೀರೆಯ ಕಳೆದು—ತಡಿಯಲಿಟ್ಟು ।
ಮಡುವಿನೊಳ್ ಮೈದೊಳೆಯೆ ॥
ದಡದಡ ಬಂದೊಯ್ದು ಕಡಹದ ಮರವೇರಿ ।
ಕೊಡು ಕೃಷ್ಣ ಎನುತಿರೆ ಪಿಡಿ ಜೋಡುಕೈಯೆಂಬ ॥ ೪ ॥

---

೧ ಥ ಪ್ರತಿಯೊಂದರಲ್ಲಿಯೆ ಸಿಕ್ಕಿದೆ.

ಎಷ್ಟು ಹೇಳಲಿ ನಿನಗೆ—ಯಶೋದೆ ಒಂ- ।
ದಿಷ್ಟು ಕರುಣವಿಲ್ಲವೆ ॥
ಸೃಷ್ಟಿಗೊಡೆಯ ನಮ್ಮ ಪುರಂದರವಿಠಲ
.... ॥ ೫ ॥

೬೮

ರಾಗ—ಆನಂದಭೈರವಿ ತಾಳ—ಆದಿ

೧ ಗೋಕುಲದೊಳಗಿರಲಾರೆವಮ್ಮ—ಗೋಪಮ್ಮ ಕೇಳೆ ।
ಗೋಕುಲದೊಳಗಿರಲಾರೆವಮ್ಮ ॥ ಪ ॥

ಸಾಕು ಸಾಕು ನಮಗೇಕೆ ರಜ್ಜಿಗಳು ।
ಆ ಕೃಷ್ಣನ ಪರಿ ನೀ ಕೇಳಮ್ಮ ॥ ಅ.ಪ. ॥

ಹಾಲು-ಮೊಸರು ಕದ್ದರೆ ಕಳಲಿ—ಗೋಪಮ್ಮ ಕೇಳೆ ।
ಮೇಲಿಟ್ಟ ಬೆಣ್ಣೆ ಮೆದ್ದರೆ ಮೆಲಲಿ—ಗೋಪಮ್ಮ ಕೇಳೇ ॥
ರೇಳು ಭುವನದೊಳಾಡುತಲಿರಲಿ ॥
ಆಲದೆಲೆಯ ನಮ್ಮಾಲಯವನೆ ಪೊಕ್ಕು ।
ಬಾಲೆಯರೆಲ್ಲರ ಬತ್ತಲೆ ಮಾಡಿ ॥
ಶಾಲೆಗಳೆಲ್ಲ ಮೇಲಕೆ ಹಾರಿಸಿ ।
ಆಲಿಂಗಿಸಿಕೊಂಡು ಬರುವನಮ್ಮ ॥ ೧ ॥

ತಾನಾಗಿ ಮನೆಗೆ ಬಂದರೆ ಬರಲಿ—ಬಾಹೊ ವೇಳೆಯಲಿ ।
ಅಣುಗರ ಕೂಡಿಕೊಂಡು ಬರಲಿ—ಕರೆತಂದರೆ ತರಲಿ ।
ಅನುಬಂಧನಾಗಿ ಇದ್ದರೆ ಇರಲಿ ॥

೧ ಮು ಪ್ರತಿಯಿಂದ ಆರಿಸಿಕೊಂಡಿದೆ.

ಅನುವು ಕಂಡುಕೊಂಡಾವೇಳೆಯಲಿ ।
ಉಣಬಿಟ್ಟಾಕಳಕರುಗಳನುಣಿಸಿ ॥
ಮನೆಯವರೆಲ್ಲರನೆಬ್ಬಿಸಿ ತಾನೇ ।
ಮನೆಯೆಲ್ಲವ ಸೂರಾಡಿದನಮ್ಮ ॥ ೨ ॥

ಬಾರಿಬಾರಿಗೆ ಮುನಿದ ಕಳ್ಳ—ಪತಿಯಂತೆ ತಾನು ।
ನೂರಾರು ಹೆಣ್ಣ ಕೂಡಿದನಲ್ಲ—ಗೋಪಮ್ಮ ಕೇಳೆ ।
ಯಾರ ಮುಂದೆ ಹೇಳಲಿ ಸೊಲ್ಲ ? ॥
ಓರಗೆಯಲಿ ಸಂಸಾರ ಮಾಡುವ ।
ನಾರಿಯರೆಲ್ಲರ ರಂಬಿಸಿ ಕರೆದು ವಿ- ।
ಕಾರ ಮಾಡದಂತೆ ಪುರಂದರವಿಠಲಗೆ ।
ಸಾರಿಸಾರಿ ನೀ ಬುದ್ಧಿ ಹೇಳಮ್ಮ ॥ ೩ ॥

೬೯

ರಾಗ—ಮೋಹನ ತಾಳ—ಅಟ

೧ ಗೋಪಿ ನಿನ್ನ ಮಗನಿಗಾಗೆ—ಕೇರಿಯ ಬಿಟ್ಟು ।
ಪೋಪೆವೆ ಬೆಳಗಾಗೆ ॥ ಪ ॥

ಮಕ್ಕಳನಾಡಗೊಡ—ಮನೆಯ ಹೊಕ್ಕು ।
ಉಕ್ಕುವ ಪಾಲ್ ಕುಡಿವ ॥
ಗಕ್ಕನೆ ಕಂಡರೊಡನೆ ನಮ್ಮೆಲ್ಲರ ಕೈಗೆ ।
ಸಿಕ್ಕದೆ ಓಡಿದನೆ ॥ ೧ ॥

ಮೊಸರನೆಲ್ಲವ ಸುರಿದ—ಮೇಲಿಟ್ಟಂಥ ।
ಹೊಸಬೆಣ್ಣೆಗೆ ತಾ ಹಾರಿದ ॥

೧ ಇ ಪ್ರತಿಯಿಂದ ಆರಿಸಿದೆ.

ಕೊಸರಿ ನೆಲುವಿನ ಮೇಲೇರಿದ ಕೃಷ್ಣ ತಾ ।
ಮುಸುಕಿನೊಳಗೆ ಸುರಿದ ॥ ೨ ॥

ಅಂತಿಂಥವನಲ್ಲ ಕಾಣೆ—ನಿನ್ನವ ಜಗ- ।
ದಂತರ್ಯಾಮಿಯು ಜಾಣೆ ॥
ಅಂತರಂಗದಲ್ಲಿ ನೋಡಲು ಪುರಂದರ- ।
ವಿಠಲ ಬಂದಿದ್ದ ಕಾಣೆ ॥ ೩ ॥

೭೦

ರಾಗ – ಸೌರಾಷ್ಟ್ರ ತಾಳ— ಅಟ

೧ ನಿನ್ನ ಮಗನ ಮುದ್ದು ನಿನಗಾದರೆ ಗೋಪಿ ಆರಿಗೇನೆ ? ।
ಎನ್ನ ಕೂಡ ಸರಸವಾಡಲು ಓರಗೆಯೇನೆ ? ॥ ಪ ॥

ಹೆಚ್ಚಿನ ಸತಿಯರ ಕಚ್ಚೆಯ ಬಿಚ್ಚುವ ಹುಚ್ಚನೇನೆ ?—ಅಮ್ಮ ।
ಇಚ್ಛೆಯರಿತು ನಮ್ಮ ಗಲ್ಲವ ಕಚ್ಚುವ ನೆಚ್ಚನೇನೆ ? ॥ ೧ ॥

ಚೆಂಡೆಂದು ಮಿಂಡೆಯರ ದುಂಡುಕುಚವ ಪಿಡಿವ ಗಂಡನೇನೆ ? ।
ಕಂಡಕಂಡಲ್ಲಿ ಉದ್ದಂಡವ ಮಾಡುವ ಪುಂಡನೇನೆ ? ॥ ೨ ॥

ಹೊಸ ಕೂಟವರಿತು ಹಾಸಿಗೆಯನು ಹಾಕುವ ಶಿಶುವು ಏನೆ ? ।
ಅಸಹಾಯ ಶೂರ ಶ್ರೀಪುರಂದರವಿಟ್ಠಲರಾಯ ಕಾಣೆ ॥ ೩ ॥

---

೧ ಇ ಊ (ಖ) ಮ ಶ್ರೀ ಪ್ರತಿಗಳಿಂದ ಆರಿಸಿದೆ.
ಶ್ರೀ ಪ್ರತಿಯಲ್ಲಿ ೫ ನುಡಿಗಳಿವೆ.
ಕ ಮತ್ತು ಶ್ರೀ ಪ್ರತಿಗಳಲ್ಲಿ ಕೆಳಗಿನ ನುಡಿಯಿದೆ :
ಹುಸಿಯ ಹೇಳುವುದೇನು ಎದೆಯ ಬೆನ್ನ ಬಿಚ್ಚಿ ತೋರಲೇನೆ ? ।
ಮುಸುಕು ತೆರೆದುಬಿಟ್ಟ ಮನೆಮನೆಯಲಿ ನಾನು ದೂರಲೇನೆ ? ॥

೭೧

ರಾಗ—ಕೇದಾರಗೌಳ ತಾಳ—ಅಟ

೧ ಎಂಥ ಗಾಡಿಕಾರನೆ—ಕೃಷ್ಣಯ್ಯ ಇ- ।
ನ್ನೆಂಥ ಗಾಡಿಕಾರನೆ ? ॥ ಪ ॥

ಕಂತುಪಿತನು ಬೇಲಾಪುರದ ಚೆನ್ನಿಗರಾಯ ॥ ಅ.ಪ. ॥

ಹಿಂಡು ಕೂಡಿರುವ ಮಕ್ಕಳನೆಲ್ಲ ಬಡಿವರೆ ಲಂಡನೇನೆ—ಅಮ್ಮ ।
ಉಂಡು ಹಾಲು-ಬೆಣ್ಣೆ ಬೆಕ್ಕಿಗಿಕ್ಕುವರೆ ಪ್ರಚಂಡನೇನೆ ? ॥ ೧ ॥

ಹೆಚ್ಚು ಹೇಳುವುದೇನು ಬಿಚ್ಚಿ ಉರೋಜವ ತೋರುವನೆ—ಅಮ್ಮ ।
ಮುಚ್ಚುಮರೆಯೇತಕೆ ಮನೆಮನೆಗಳಲಿ ಪೋಗುವನೆ ॥ ೨ ॥

ವಸುಧೆಯೊಳಗೆ ನಂದಗೋಕುಲದೊಳಗೆ ತಾ ಬಂಡ ಕಾಣೆ—ಅಮ್ಮ ।
ಹಸುಮಗನಾದನೀ ಪುರಂದರವಿಟ್ಠಲರಾಯ ಕಾಣೆ ॥ ೩ ॥

೭೨

ರಾಗ—ಯದುಕುಲಕಾಂಬೋದಿ ತಾಳ—ಅಟ

೨ ಎಂತಹ ಸಣ್ಣವನೆ—ನಿನ್ನ ಮಗನಂತಹರೆಲ್ಲಿಲ್ಲವೆ ।
ಹೊಂತಕಾರಿ ಬಲವಂತರಿಗಧಿಕನು ॥ ಪ ॥

ತರಳನಂತಿಪ್ಪನು ತರಳೆಯರೊಡನಾಡುವ ।
ಕಿರುಬೆರಳುಗುರಲಿ ಗಿರಿಯನೆತ್ತಿದವ ॥ ೧ ॥

---

೧ ಓ ಪ್ರತಿಯೊಂದರಲ್ಲಿಯೆ ಸಿಕ್ಕಿದೆ.
೨ ಇ ಮತ್ತು ಓ ಪ್ರತಿಗಳಿಂದ ಆರಿಸಿಕೊಂಡಿದೆ.

ಕಾಳಿಯ ಸರ್ಪನ ಕಾಲಲ್ಲಿ ತುಳಿದವ ।
ಪಲಾಯನವಮಾಡಿ ಕಾಲಯವನನ ಸುಟ್ಟ ॥ ೨ ॥

ಕಿಚ್ಚು ಪಾನವ ಮಾಡಿ ಅಚ್ಚರಿ ತೋರಿದ ।
ರಚ್ಚೆ ಮಾಡುವಿರೆಂದು ಮುಚ್ಚಿಕೊಂಬುವಿಯಲ್ಲೆ ॥ ೩ ॥

ಬಾಯಿ ತೆರೆದನಲ್ಲೆ ನೀನಂಜುವಂದದಿ ।
ಆಯಮಳಾರ್ಜುನರಾಯಾಸ ಬಿಡಿಸಿದ ॥ ೪ ॥

ದಿಟ್ಟತನದಿ ಮೊಲೆಗೊಟ್ಟವಳನು ಕೊಂದ ।
ಪುಟ್ಟ ಪುರಂದರವಿಟ್ಠಲರಾಯನು ॥ ೫ ॥

೭೩

ರಾಗ — ತಾಳ — ಅಟ

೧ ಕೇಳೆ ಗೋಪಿ ಗೋಪಾಲ ಮಾಡಿದ ಬಲು ।
ದಾಳಿಯ ಗೋಕುಲದಿ ॥ ಪ ॥

ತಾಳಲಾರೆವೆ ತವಕದಲಿ ಕಂದಗೆ ಬುದ್ಧಿ ।
ಹೇಳಿ ಕೃಷ್ಣನ ಕರೆದು ॥ ಅ.ಪ. ॥

ನಡಿರಾತ್ರಿಯೊಳು ಸರಸರನೆ ಮನೆಗೆ ಬಂದು ।
ಸುರಿದು ಪಾಲ್ಬೆಣ್ಣೆಗಳ ॥
ಉರೋಜಗಳಿಗೆ ಕರ ಸರಿಸಿ ಕಣ್ಗಳನು ।
ತೆರೆದು ನೋಡುವನೆ ನಮ್ಮ ॥ ೧ ॥

೧ ಝ (೫–೧೦) ಒಂದೇ ಪ್ರತಿಯಲ್ಲಿ ಇದೆ.

ಗಂಡನು ಮನೆಯೊಳಗಿರಲು ಬಂದು ಕೃಷ್ಣ ।
ಭಂಡು ಮಾತುಗಳ ಬಹು ॥
ತುಂಡತನದಲಾಡಿ ಉದ್ದಂಡ ಕಠಿಣಕಾಯ ।
ದುಂಡುಕುಚವ ಪಿಡಿದ ॥ ೨ ॥

........ಪದ ಮೇಲಿರಲು ತಾ ।
ಸೀರೆಯ ಸೆಳೆವ ನೋಡೆ ॥
ಆರಿವರೆಂದು ವಿಚಾರಿಸಿ ನೋಡಲು ।
ಮೋರೆಯ ಬಾಗಿದನೆ ॥ ೩ ॥

ಕೇರಿಯೊಳಗೆ ದಧಿಮಾರುತಿರಲು ಕೃಷ್ಣ ।
ಸಾರಿ ಬಂದು ಮೊಸರ ॥
ಸೂರೆಗೊಂಡು ಪರನಾರಿಯರ ನೆರೆದು ತಾ ।
ಘೋರರೂಪದಿ ಮೆರೆದ ॥ ೪ ॥

ಆಡಲೇತಕೆ ನಮ್ಮ ಬಾಗಿಲಂಗಳದೊಳು ।
ಬೇಡುವ ಜಲ ದೈನ್ಯದಿ ॥
ನೀಡುವೆ ಜಲ ಜಲಜಾಕ್ಷ ಬಾಬಾ ಎನೆ ।
ಮಾಡುವ ರತಿ ಎಂಬನೆ ॥ ೫ ॥

ಹುಡುಗನೆಂದು ಕೈಯ ಪಿಡಿಯ ಪೋಗಲು ನಮ್ಮ ।
ಉಡೆಮುಡಿ ಪಿಡಿದ ನೋಡೆ ॥
ಪಡೆದವಳಿಗೆ ಪೇಳುವೆ ನಡೆ ಎನೆ ಮುಚ್ಚ ।
ಕೊಡಲಿ ತೋರುವನೆ ಗೋಪಿ ॥ ೬ ॥

ಮಡದಿಯರೆಲ್ಲರು ಮಿಾಯುತಲಿರೆ ಮೈ ।
ಉಡುಗೆಯ ತೆಗೆದುಕೊಂಡು ॥
ಸಡಗರದಲಿ ಬೇಡಿಕೊಳ್ಳೆ ವಸ್ತ್ರಗಳನು ।
ಕೊಡದೆ ಅಡವಿಗೆ ನಡೆದ ॥ ೭ ॥

ಬೆಣ್ಣೆಯ ತಿಂದು ತಮ್ಮಣ್ಣಗೆ ತಾ ಕೊಟ್ಟು ।
ಚಿಣ್ಣರ ಬಡಿವ ನೋಡೆ ॥
ಬಣ್ಣಿಸಿ ನಮ್ಮ ಬಾಯಿಗೆ ಬೆಣ್ಣೆ ತೊಡೆಯುತ ।
ಬೆಣ್ಣೆಯ ತಿಂದಿರೆಂಬ ॥ ೮ ॥

ಏಣಲೋಚನೆ ಸರ್ಪವೇಣಿ ನಮ್ಮ ಮನೆ ।
ಓಣಿಯೊಳಗೆ ಪೋಗುತ ॥
ಕಾಣದಂತೆ ಚಕ್ರಪಾಣಿ ನಮ್ಮೊಳು ತನ್ನ ।
ತ್ರಾಣವ ತೋರಿದನೆ ॥ ೯ ॥

ಪದುಮನಾಭನು ಪುರದ ಚದುರಿಯರಿಗೆ ತಾನು ।
ಮದನಶಾಸ್ತ್ರವ ಪೇಳುತ ॥
ಮುದದೊಳಗಿರಲವರೊಡೆಯ ಬರಲು ಕೃಷ್ಣ ।
ಕುದುರೆಯನೇರಿದನೆ ॥ ೧೦ ॥

ಎಷ್ಟುಪದ್ರವ ಕೊಟ್ಟರು ಗೋಕುಲದೊಳು ।
ಬಿಟ್ಟವನಿರಲಾರೆವೆ ॥
ಸೃಷ್ಟಿಯೊಳಗೆ ಸರ್ವಾಭಿಷ್ಟದ ಪುರಂದರ- ।
ವಿಟ್ಠಲ ಸಲಹುವನೆ ॥ ೧೧ ॥

೭೪

ರಾಗ—ತೋಡಿ ತಾಳ—ಅಟ

೧ ಬೇಡವೆನ್ನೆ ನೀನು ಗೋಪಮ್ಮ ॥ ಪ ॥

ಕಾಡುವ ಕೃಷ್ಣಗೆ ಕರೆದು ಬುದ್ಧಿಯ ಹೇಳೆ ॥ ಅ.ಪ. ॥

---

೧ ಆ (II) ಪ್ರತಿಯಿಂದ ಆರಿಸಿದೆ.

ಎಣ್ಣೆ ಮಂಡೆಯಲಿ ಬಣ್ಣದ ಬಚ್ಚಲೊಳಗಿರೆ ।
ಬಣ್ಣಿಸಿ ಆಟಕಾಳಿ ಹಚ್ಚುವೆನೆನುತಲಿ ॥
ಬೆನ್ನು ಒರಸಲು ಬಂದ—ಬೆದರೇಳ್ವರ ।
ಮುನ್ನ ತಕ್ಕೈಸಿಕೊಂಡ—ಗೋಪಮ್ಮ ನಿನ್ನ ।
ಚಿಣ್ಣ ಸಿರಿಗೇಡಿಯು ಎನ್ನ ನಾಚಿಕೆಗೊಂಡ ॥ ೧ ॥

ನೆಲುವಿಗೆ ಹಾಲ ಏರಿಸುವಳ ಕೈವಿಡಿದು ।
ಕಿಲಿಕಿಲಿ ಕಿವಿಮಾತ ಹೇಳುವೆ ಎನುತಲಿ ॥
ಕಲೆಯನಿಕ್ಕಿದ ಗಲ್ಲಕೆ—ಮೇಲ್ಮಲಕಿನ ।
ತಳಕಿಕ್ಕಿ ಕೆಡಹಲಿಕೆ—ಕೆಳಗೆ ಬಿದ್ದು ।
ಬಳಲಿ ಬಂದೆವೆ ನಿಮ್ಮ ಬಳಿಗೆ ಗೋಪಮ್ಮ ॥ ೨ ॥

ಮನೆಮನೆಯೊಳು ದಂಪತಿಗಳಿದ್ದ ಮಂಚ- ।
ವನು ನಡುಬೀದಿಯೊಳ್ ಹಾಕಿ ಕೆಲೆವನೆ ಕೃಷ್ಣ ॥
ಮನುಮಥನಯ್ಯ ಕಾಣೆ—ಈತನು ಮಹಾ ।
ಮುನಿಗಳ ಮನಕೆ ನಿಲುಕದಿಪ್ಪಗೆ—ಮೂಲೋಕಕೆ ।
ಘನಮಹಿಮ ನಮ್ಮ ಪುರಂದರವಿಠಲಗೆ ॥ ೩ ॥

೭೫

ರಾಗ—ಕೇದಾರಗೌಳ ತಾಳ—ಛಾಪು

೧ ದೂರು ಮಾಡುವರೇನೆ ರಂಗಯ್ಯನ ॥ ಪ ॥

ದೂರು ಮಾಡುವರೇನೆ । ಚೋರನೆಂದಿವನನ್ನು ।
ಮೂರು ಲೋಕವನು ಕಾ । ಪಾಡುವ ರಂಗಯ್ಯನ ॥ ೧ ॥

---

೧ ಆ (೧೧) ಪ್ರತಿಯಿಂದ ಆರಿಸಿಕೊಂಡಿದೆ.

ನಂದಗೋಕುಲದಲ್ಲಿ । ಕಂದರೊಡಗೂಡಿ ಆ- ।
ನಂದದಿಂದಲಾಡುವ । ಕಂದ ರಂಗಯ್ಯನ ॥ ೨ ॥

ಗೊಲ್ಲರ ಮನೆಯಲ್ಲಿ । ಕಳ್ಳತನದಲಿ ಪೊಕ್ಕು ।
ಗಲ್ಲವನು ಪಿಡಿದು ಮು । ದ್ದಿಡುವ ರಂಗಯ್ಯನೆಂದು ॥ ೩ ॥

ಕಾಮಾಂಧಕಾರದಲಿ । ಕಳವಳಗೊಳಿಸಿದ ।
ಶ್ಯಾಮಸುಂದರ ರಂಗ । ಸೋಲಿಸಿ ಪೋದನೆಂದು ॥ ೪ ॥

ಮಂಗಲಮೂರುತಿ ಪು । ರಂದರವಿಠಲನು ।
ರಂಗಮಂಚದಲಿ ಸೆರೆದು । ಹಿಂಗಿ ಪೋದನೆಂದು ॥ ೫ ॥

೭೬

ರಾಗ—ಆರಭಿ ತಾಳ—ಆದಿ

ಸಾಕು ಮಾಡಿರವ್ವ ರಂಗನ ।
ಏಕೆ ದೂರುವಿರೆ? ॥ ಪ ॥

ಬೆಟ್ಟು ಬಾಯೊಳಗಿಟ್ಟರೆ ರಂಗ—ಕಚ್ಚಲರಿಯನೆ ।
ಕಟ್ಟಿರುವೆಯನು ಕಂಡರೆ ಬವ್ವೆಂದು—ಚಿಟ್ಟನೆ ಚೀರುವನೆ ॥
ರಟ್ಟೆಯ ಹಿಡಿದು ನಡಸಲು ರಂಗ—ದಟ್ಟಡಿ ಇಕ್ಕುವನೆ ।
ಭ್ರಷ್ಟ ಮಾತುಗಳನೆಷ್ಟೋ ಕಲ್ಪಿಸಿ ।
ಪಟ್ಟುಪಟ್ಟಿಗೆ ರಟ್ಟು ಮಾಡುವುದ ॥ ೧ ॥

ಅರಿಯದಂತೆ ನೊರೆಹಾಲನು ಕುಡಿವನೆ—ಕರಕರೆ ಮಾಡುವನೆ ।
ಇರಲು ಮನೆಯೊಳಗೆ ಬರುತ ನಿಮ್ಮ ಮನೆ—ಮೊಸರನು
ಸುರಿಯುವನೆ ॥

೧ ಶ್ರೀ ಪ್ರತಿಯೊಂದರಲ್ಲಿಯೆ ಸಿಕ್ಕುತ್ತಿದೆ.

……………………………………………
ಸರಸಿಜಾಕ್ಷಿಯರೆ ಪರಿಪರಿಯಿಂದಲಿ ।
ಹರಲಿ ಮಾಡುವುದಿದು ತರವೇನಮ್ಮ ॥ ೨ ॥

ಚಿಕ್ಕ ಚಿಕ್ಕ ಗೋವಕ್ಕಳ ಕೂಡ ಚೆಂಡನಾಡುವಾಗ ।
……………………………………………
……………………………………………
ಸಿಕ್ಕಿತೆನುತ ಬಹು ಚಕ್ಕಂದಾಡುತ ।
ಗಕ್ಕನೆ ಹೋಗಿ ಕೈಯಿಕ್ಕಿ ತೆಗೆದನೆ ! ॥ ೩ ॥

ಮಾಲೆಗಂಬದೋಪಾದಿಯಲಿ ನೀವು ಬಹಳ ಬೆಳೆದಿರೀಗ ।
ನೀಲಕುಂತಳೆಯೆ ದಧಿಶೋಧಿಸಿ ಓಲಾಡುತ ಕಡೆವಾಗ ॥
ಬಾಲಕೃಷ್ಣನಿಗೆ ಜೋಲುವ ಕುಚಗಳು ।
ನಿಲುಕುವ ಬಗೆ ಹೇಗೆ ? ॥
ಖೂಳ ಸೆಟವಿಯರು ಕಾಳವಾಗಿಹರು ।
ಕೇಳಿ ಕೇಳಿ ಬೇಸತ್ತಿಹೆನಮ್ಮಾ ॥ ೪ ॥

ಫುಲ್ಲನಾಭನಿವ ಒಲ್ಲದನಾದರೆ ಎಲ್ಲಿ ಒಯ್ದಿಡಬೇಕೆ? ।
ಖುಲ್ಲತನದಿ ನೀವ್ ನಿಲ್ಲಗೊಡದಿಹರಿ ಗುಲ್ಲುತನವು ಸಾಕೆ ॥
……………………………………………
ಸಲ್ಲದು ಈ ನುಡಿ ಪುರಂದರವಿಠಲಗೆ ।
ಹಲ್ಲೊಳಗಾತನ ಇಟ್ಟಿರಬೇಡಿ ! ॥ ೫ ॥

೭೭

ರಾಗ—ಬಿಲಹರಿ ತಾಳ—ಅಟ

೧ ಏನ ಮಾಡಲಿ ಮಗನೆ ಏಕೆ ಬೆಳಗಾಯಿತು ।
ಮಾನಿನಿಯರು ಬಂದು ಮಾನ ಕಳೆಯುವರು ॥ ಪ ॥

೧ ಇ-ಎ ಪ್ರತಿಗಳಿಂದ ಆರಿಸಿಕೊಂಡಿವೆ.

ಹಾಲು, ಮೊಸರು, ಬೆಣ್ಣೆ ಕದ್ದನೆಂತೆಂಬುವರು ।
ಮೇಲಿಟ್ಟ ಕೆನೆಯನು ಮೆದ್ದನೆಂಬುವರು ॥
ಬಾಲರನೆಲ್ಲರ ಬಡಿದನೆಂಬರು ಎಂಥ ।
ಕಾಳು ಹೆಂಗುಸು ಇವನ ಹಡೆದಳೆಂಬುವರೊ ॥ ೧ ॥

ಕಟ್ಟಿದ್ದ ಕರುಗಳ ಬಿಟ್ಟನೆಂತೆಂಬರೊ ।
ಮೆಟ್ಟಿ ಸರ್ಪನ ಮೇಲೆ ತುಳಿದನೆಂಬುವರೊ ॥
ಪುಟ್ಟ ಬಾಲೆಯರ ಮೋಹಿಸಿದನೆಂಬರೊ ಎಂಥ ।
ಕೆಟ್ಟ ಹೆಂಗುಸು ಇವನ ಹಡೆದಳೆಂಬುವರೊ ॥ ೨ ॥

ಗಂಗಾಜನಕ ನಿನ್ನ ಜಾರನೆಂತೆಂಬರೊ ।
ಶೃಂಗಾರಮುಖ ನಿನ್ನ ಬರಿದೆ ದೂರುವರೊ ॥
ಮಂಗಳಮಹಿಮ ಶ್ರೀಪುರಂದರವಿಟ್ಠಲ ।
ಹಿಂಗದೆ ಎಮ್ಮನು ಸಲಹೆಂತೆಂಬುವರೊ ! ॥ ೩ ॥

೫. ಗೋಪಿಕಾಪ್ರೇಮಲೀಲೆ

೭೮

ಸುಳಾದಿ

ಧ್ರುವತಾಳ

೧ ಹಸುಗಳ ಕರೆವ ಧ್ವನಿ ಕರುಗಳ ಪಿಡಿದು ಬಿಡುವ ಧ್ವನಿ ।
ರಶನೆ-ಕಂಕಣಗಳನಿಟ್ಟ ಯಶೋದೆ ಮೊಸರ ಕಡೆವ ಧ್ವನಿ ।
ಪಯೋಬ್ಧಿಶಯನನ [ಒಸೆದು] ಪಾಡುವ ಧ್ವನಿ ।

---

೧ ಜ ೨ ಪ್ರತಿಯೊಂದರಲ್ಲಿಯೆ ಸಿಕ್ಕಿದೆ.

ಸೆಳೆಮಂಚದ ಮೇಲೆ ಯೋಗನಿದ್ರೆಯೊಳಿಪ್ಪ ।
ಕುಸುಮಾಕ್ಷನು ಉಪ್ಪವಡಿಸಲು ಮೈಮುರಿದೆದ್ದು ।
ಬಂದು ಗೋಪಿಯ ನಿರಿಯ ಪಿಡಿದುಕೊಂಡು ।
ಮೊಲೆಯ ಕೊಡು ಹಸಿದೆನೆಂದೆಂಬ ಹರಿಯನೆತ್ತಿಕೊಂಡು ।
ತೊಡೆಯ ಮೇಲಿಟ್ಟು ಘನಿವ ಮೊಲೆಯೂಡಲು ।
ಆಡುವ ಕೃಷ್ಣರಾಯ ಬಿಡದೆ ಭಕುತಜನರ ಸಲಹುವ ।
ಸುಕುಮಾರಕ ಪುರಂದರವಿಠಲ ॥ ೧ ॥

ಮಟ್ಟತಾಳ

ಪೊಂಬಣ್ಣದಂಬರವನುಟ್ಟು ಕಂಬಳಿಯ ಹೊದ್ದಿರೆ ।
ಅಂಬುಜಸಂಭವ ಆಗಮ ಉಚ್ಚರಿಸೆ ।
ಕೊಂಬು-ಕೊಳಲು-ತುತ್ತೂರಿಗಳು ಊದುತಿರೆ ।
ಅಂಬುಜಸಂಭವ ಎಂಬವನರಿಯೆ ನೀನು ।
ಪುರಂದರವಿಠಲ ॥ ೨ ॥

ಅಟ

ಕೋಗಿಲೆಯಂತೆ ಕೂಗುವೆಯೊಮ್ಮೆ ।
ಗಿಳಿಯಂತೆ ಮಾತನಾಡುವೆಯೊಮ್ಮೆ ।
ತುಂಬಿಯಂತೆ ಪಾಡುವೆಯೊಮ್ಮೆ ।
ನವಿಲಿನಂತೆ ನಲಿದಾಡುವೆಯೊಮ್ಮೆ ।
ಒಮ್ಮೆ ಕೊಕ್ಕರನಂತೆ ಕೊಕ್ಕಿ ಒಮ್ಮೆ ಗೂಳಿಯಂತೆ ಗುಟುರಿ ।
ಒಮ್ಮೆ ಗೋವಳರಂತೆ ಗೋಲಿಯಾಡುವೆ ।
ಆವ ಲೀಲೆಯೊ ಪುರಂದರವಿಠಲ ॥ ೩ ॥

ರೂಪಕ

ಕಂಡೆವು ನಿನ್ನನೆಲೆ ಕೃಷ್ಣ ಮೊಸರ ಬಿಸಳಿಗೆ ।
ಬೆಣ್ಣೆಯ ಗುಂಡಿಗೆನೆರಸಿ ಒಲುಮೆಯಿಂದ ।

ಕುಶಲವಾಡಿ ವಿಾಸಲಳಿಪೆ ಕಾಂಬಕಾಂಬವರಿಗೆ ಬೀರುವೆ ।
ಅಂಜುವೆವೆ ಪಾಂಡುರಂಗ ಪುರಂದರವಿಟ್ಠಲ ।
ದೇವತೆಗಳ ಮಾನಿ ॥ ೪ ॥

ಝುಂಪೆತಾಳ

ವಿತ್ತದಹಂಕಾರ-ಮಮಕಾರದಿಂದ ।
ಸುತ್ತಿ ಸುತ್ತಿ ಸುಣ್ಣವಾಗಿರೆ ಕಂಡು ।
ಇತ್ತ ಬಾ ಇತ್ತ ಬಾ ಎಂದು ।
ಉತ್ತರಿಸುವೆ ಸಂಸಾರ ಸಾಗರವ ।
ಭೃತ್ಯನಪ್ಪೆ ಪುರಂದರವಿಟ್ಠಲ ।
ಇತ್ತ ಬಾ— ॥ ೫ ॥

ಆದಿತಾಳ

ಆವ ತೀರಥವಲಿ ಮುಳುಗಿದೆನೊ ನಾ- ।
ನಾವ ಕ್ಷೇತುರಗಳ ಮೆಟ್ಟಿದೆನೊ ನಾ- ।
ನಾವ ಕ್ರತುವ ನೆರೆ ಮಾಡಿದೆನೊ ನಾ- ।
ನಾವ ದೇವತೆಗಳ ಭಜಿಸಿದೆನೊ ।
ದೇವ ಪುರಂದರವಿಠಲನ ।
ಪಾವನಮೂರ್ತಿಯ ಕಂಡೆ ನಾನು ॥ ೬ ॥

ಏಕತಾಳ

ಉಪಾಧಿಯಿಂದ ನಿನ್ನ ಭಜಿಸುವೆ ನಿ- ।
ರುಪಾಧಿ ನೀನು ಶಿವನನಾನರಿಯದ ಕಾರಣ ।
ಅಪಾರಮಹಿಮನೆ ಉಪಾಧಿಯುಳಿದು ನಿ- ।
ರುಪಾಧಿಸೆ ಶಿವನ ಭಜಿಪಂತೆ ಮಾಡಯ್ಯ ।
ಅಪವರ್ಗವಿಪದನೀಯೆ ಜಗದೇಕಪಾಲ
ಪುರಂದರವಿಟ್ಠಲರಾಯ ॥ ೭ ॥

ಜತೆ

ಎನ್ನ ತನುಮನಧನವಿಂದು ಪಾವನವೈಯು ।
ನಿನ್ನ ಸಾರಿದೆ ಪುರಂದರವಿಠಲ ॥

೭೯

ರಾಗ— ಆರಭಿ ತಾಳ— ಅಟ

೧ ಚಂದ್ರಗಾವಿಯನುಟ್ಟು ದುಂಡುಮುತ್ತನೆ ಕಟ್ಟಿ ।
ಪೆಂಡೆಯುರುಳಿಯನಿಟ್ಟು ॥
ಕೆಂದಾವಿನ ಹಾಲ ಹರವಿಯ ಹೊತ್ತುಕೊಂಡು ।
ಬಂದಾಳು ಬೀದಿಗಾಕೆ ॥ ಪ ॥

ಹಾಲು ಮಾರುವ ಧ್ವನಿ ಲಾಲಿಸಿ ರಂಗಯ್ಯ ।
ಮೇಲಿನ ಕೇರಿಯಲಿ ॥
ನಾಳೆ ನಮ್ಮನೆಯಲಿ ವೀಳೆ-ಪ್ರಸ್ತಗಳುಂಟು ।
ಹಾಲು ನಿಲ್ಲಿಸೆಂದನು ॥ ೧ ॥

ಕೊಂಡವನು ನೀನಲ್ಲ ಡಂಭಕರ ಮಾತೇಕೊ ।
ಗಂಡನುಳ್ಳವಳ ಕೂಡ ॥
ಮಂಡಲವಾಳುವ ಅರಸಿನ ಮುಂದೆ ಹೇಳಿ ।
ದಂಡವ ತೆರಸುವೆನೊ ॥ ೨ ॥

ಅಡವಿಹಂಬುಗಳಿಗೆ ಹೆಡಿಗೆಸುಂಕವು ಇಲ್ಲ ।
ತಡೆವವ ನೀನಾರೊ? ॥
ನಡೆ ಊರ ಮುಂದಕೆ ತಳವಾರರೈದಾರೆ ।
ಗಡನೆ ಪೇಳುವೆನೆಂದಳು ॥ ೩ ॥

೨ ಶ್ರೀ ಪ್ರತಿಯಿಂದ ಆರಿಸಿದೆ.

ಬಲ್ಲೆ ಬಲ್ಲೆನೆ ನಿನ್ನ ಬಗೆಯ ಮಾತುಗಳೆಲ್ಲ ।
ಎಲ್ಲಿಹ ತಳವಾರನೆ ॥
ಅಲ್ಲದಿದ್ದರೆ ಬಂದು ವೀಳ್ಯವ ತಕ್ಕೊಂಡು ।
ಅಲ್ಲಲ್ಲಿ ದೂರದಿರೆ ॥ ೪ ॥

ಕೋಲು ಕೈಯಲಿ ಪಣೆಯಲಿ ಸಿರಿನಾಮವು ।
ಆಲದ ಮರದಡಿಯೆ ॥
ಕಾಲ ಮೊದಲು ಹಾಲ ಮಾರಿದ ಸುಂಕಕೆ ।
ನಿಲ್ಲೆಂದು ಸೆರಗ ಪಿಡಿದ ॥ ೫ ॥

ಅಪ್ಪ ಸೆರಗ ಬಿಡೊ, ಅಣ್ಣ ಸೆರಗ ಬಿಡೊ ।
ಅಪ್ಪಯ್ಯ ಸೆರಗ ಬಿಡೊ ॥
ಅಪ್ಪನು ನಾನಲ್ಲ, ಅಣ್ಣನು ಅಲ್ಲ ನಿ- ।
ಮ್ಮಪ್ಪನ ಅಳಿಯ ಕಾಣೆ ॥ ೬ ॥

ಮಾವ ಸೆರಗ ಬಿಡೊ, ಭಾವ ಸೆರಗ ಬಿಡೊ ।
ಭಾವಯ್ಯ ಸೆರಗ ಬಿಡೊ ॥
ಮಾವನು ನಾನಲ್ಲ, ಭಾವನು ನಾನಲ್ಲ ।
ಮಾವನ ಮಗನು ಕಾಣೆ ॥ ೭ ॥

ಅಣ್ಣ ಸೆರಗ ಬಿಡೊ, ತಮ್ಮ ಸೆರಗ ಬಿಡೊ ।
ಅಣ್ಣಯ್ಯ ಸೆರಗ ಬಿಡೊ ॥
ಅಣ್ಣನು ನಾನಲ್ಲ, ತಮ್ಮನು ಅಲ್ಲ ನಿ- ।
ಮ್ಮಣ್ಣನ ಭಾವ ಕಾಣೆ ॥ ೮ ॥

ಕಂದ ಸೆರಗ ಬಿಡೊ, ತಂದೆ ಸೆರಗ ಬಿಡೊ ।
ಕಂದಯ್ಯ ಸೆರಗ ಬಿಡೊ ॥
ಕಂದನು ನಾನಲ್ಲ, ತಂದೆಯು ನಾನಲ್ಲ ।
ಕಂದನ ತಂದೆ ಕಾಣೆ ॥ ೯ ॥

ನೆತ್ತಿ ಮೇಲಿನ ಕೊಡ ಎತ್ತಿ ಈಡಾಡುತ ।
ಎತ್ತಿಕೊಂಡಳು ಕೃಷ್ಣನ ॥
ಭಕ್ತರ ಸಲಹುವ ಪುರಂದರವಿಟ್ಠಲ ।
ವತ್ಸ ವೆಂಕಟರಾಯನ ॥ ೧೦ ॥

೪೦

ರಾಗ— ಮೋಹನ ತಾಳ— ಅಟ

೧ ಮಂದಗಮನೆ, ಇವನಾರೆ ಪೇಳಮ್ಮ ।
ಮಂದರಧರ ಗೋವಿಂದ ಕಾಣಮ್ಮ ॥ ಪ ॥

ಕೆಂದಳಿರ ನಖ ಶಶಿಬಿಂಬ ಪಾದಪದ್ಮ ।
ಅಂದುಗೆಯಿಟ್ಟವನಾರು ಪೇಳಮ್ಮ ॥
ಅಂದು ಕಾಳಿಂಗನ ಪೆಡೆಯ ತುಳಿದ ದಿಟ್ಟ ।
ನಂದನ ಕಂದ ಮುಕುಂದ ಕಾಣಮ್ಮ ॥ ೧ ॥

ಉಡುಗೆ ಪೀತಾಂಬರ ನಡುವಿಗೆ ಉಡುದಾರ ।
ಕಡಗ-ಕಂಕಣವಿಟ್ಟವನಾರಮ್ಮ ॥
ಮಡದಿ ಕೇಳ್ ಸಕಲಲೋಕಂಗಳ ಕುಕ್ಷಿಯೊಳ್ ।
ಒಡನೆ ತೋರಿದ ಜಗದೊಡೆಯ ಕಾಣಮ್ಮ ॥ ೨ ॥

ನೀರದ ನೀಲದಂತೆಸೆವ ವಕ್ಷದಿ ಕೇ- ।
ಯೂರ-ಹಾರಗಳನಿಟ್ಟವನಾರಮ್ಮ ॥
ನೀರೆ ಕೇಳು ನಿರ್ಜರರಾದವರಿಗೆ ।
ಪ್ರೇರಿಸಿ ಫಲವಿತ್ತುದಾರಿ ಕಾಣಮ್ಮ ॥ ೩ ॥

---

೧ ಓ ಪ್ರತಿಯಿಂದ ಆರಿಸಿಕೊಂಡಿದೆ.

ಶಂಖ-ಚಕ್ರವ, ಗದೆ-ಪದ್ಮ ಕೈಯೊಳಗಿಟ್ಟ- ।
ಲಂಕೃತನಹನೀತನಾರಮ್ಮ ॥
ಪಂಕಜಮುಖಿ ಶ್ರೀಭೂದೇವಿಯರರಸನು ।
ಶಂಕೆ ಇಲ್ಲದೆ ಗೋಪೀತನಯ ಕಾಣಮ್ಮ ॥ ೪ ॥

ಕಂಬುಕಂಧರ ಕರ್ಣಾಲಂಬಿತ ಕುಂಡಲ ।
ಅಂಬುಜಮುಖದವನಾರೆ ಪೇಳಮ್ಮ ॥
ರಂಭೆ ಕೇಳೀತ ಪುರಂದರವಿಟ್ಠಲ ।
ನಂಬಿದ ಭಕ್ತಕುಟುಂಬಿ ಕೇಳಮ್ಮ ॥ ೫ ॥

೮೧

ರಾಗ— ಮಾರವಾ ತಾಳ— ಅಟ

೧ ನೋಡುವುದೆ ಕಣ್ಣು, ಕೇಳುವುದೆ ಕಿವಿ ।
ಪಾಡುವುದೇ ವದನ ॥ ಪ ॥

ಗಾಡಿಕಾರ ಶ್ರೀವೇಣುಗೋಪಾಲನ ।
ಕೂಡಿಕೊಂಡಾಡುವ ಸುಖದ ಸೊಬಗನು ॥ ಅ.ಪ. ॥

ಎಳದುಳಸಿಯ ವನಮಾಲೆಯಿಂದೊಪ್ಪುವ ।
ಎಳೆಯ ಗೋವಳರೊಡನಾಡುವ ॥
ತಳಿತ ತರುವಿನ ನೆಳಲಲ್ಲಿ ನಲಿವನ ।
ನಳಿನನಾಭನ ಮುದ್ದು ನಗೆಯ ಸೊಬಗನು ॥ ೧ ॥

---

೧ ಮ ಪ್ರತಿಯಿಂದ ತೆಗೆದುಕೊಂಡಿದೆ.
ಅ (ಬಿಡಿ ೩) ೧–೨–೫ ನುಡಿಗಳಿವೆ.



ವೇಣುಗೋಪಾಲ (ಬೇಲೂರು)

[ಶ್ರೀ ಡಿ. ಎನ್. ಕೋನೇರಿಯವರ ಕೃಪೆ]

ಅರಸಂಚೆಯೊಲು ಕುಣಿವ ನವಿಲಂತೆ ನಲಿಯುವ ।
ಮರಿಗೋಗಿಲೆಯಂತೆ ಕೂಗುವನ ॥
ಎರಳೆಯಂತೆ ಜಿಗಿಜಿಗಿದಾಡುವ ತುಂಬಿ ।
ಶಿರವ ತಗ್ಗಿಸುವಂತೆ ಝೇಂಕರಿಸುವನ ॥ ೨ ॥

ಮೊಲ್ಲೆಮಲ್ಲಿಗೆ ಜಾಜಿ ಪೂಮಾಲೆಗಳ ಧರಿಸಿ ।
ಚೆಲ್ವೆಯರಿಗೆ ಮುಡಿಸುವನ ॥
ಜಲಕೇಳಿ ವನಕೇಳಿ ಮೊದಲಾದಾಟಗಳಿಂದ ।
ಚೆಲ್ಲೆಗಂಗಳ ಮುದ್ದು ಫುಲ್ಲನಯನನ ॥ ೩ ॥

ಪೊಂಗೊಳಲೂದುತ ಮೃಗಖಗ ಜಾತಿಯ ।
ಸಂಗಡಿಸುತಲಿಪ್ಪನ ॥
ಅಂಗವ ಮರೆತು ನೂರಂಗನೆಯರಲಿ ಬೆಳು- ।
ದಿಂಗಳೊಳಗೆ ಕುಣಿದಾಡುವ ದೇವನ ॥ ೪ ॥

ಮುರುಕಿ ಕುಬ್ಜೆಯ ಡೊಂಕ ತಿದ್ದಿ ರೂಪಿಯ ಮಾಡಿ ।
ಸೆರಗಪಿಡಿಸಿಕೊಂಬನ ॥
ಕರುಣಾಕರ ಶ್ರೀಪುರಂದರವಿಟ್ಠಲ ।
ಶರಣಾಗತ ರಕ್ಷಕ ರಮೆಯರಸನ ॥ ೫ ॥

೮೨

ರಾಗ— ಮೋಹನ ತಾಳ— ಅಟ

೧ ವೇಣುನಾದ ಬಾರೊ, ವೆಂಕಟರಮಣನೆ ಬಾರೊ ।
ಬಾಣನ ಭಂಜಿಸಿದಂಥ ಭಾವಜನಯ್ಯನೆ ಬಾರೊ ॥ ಪ ॥

---

೧ ಊ (ಚ) ಪ್ರತಿಯಿಂದ ತೆಗೆದುಕೊಂಡಿದೆ.

ಪೂತನಿಯ ಮೊಲೆಯುಂಡ ನವ- ।
ನೀತ ಚೋರನೆ ಬಾರೊ ॥
ದೈತ್ಯರಾವಣನ ಸಂಹರಿಸಿದ ।
ಸೀತಾನಾಯಕ ಬಾರೊ ॥ ೧ ॥

ಹಲ್ಲು ಮುರಿದು ಮಲ್ಲರ ಗೆದ್ದ ।
ಫುಲ್ಲನಾಭನೆ ಬಾರೊ ॥
ಗೊಲ್ಲತಿಯರೊಡನೆ ನಲಿವ ।
ಚೆಲ್ವ ಮೂರುತಿ ಬಾರೊ ॥ ೨ ॥

ಮಂದರವನೆತ್ತಿದಂಥ ।
ಇಂದಿರಾರಮಣನೆ ಬಾರೊ ॥
ಕುಂದದೆ ಗೋವುಗಳ ಕಾಯ್ದ ।
ನಂದನಂದನನೆ ಬಾರೊ ॥ ೩ ॥

ನಾರಿಯರ ಮನೆಗೆ ಪೋಪ ।
ವಾರಿಜಾಕ್ಷನೆ ಬಾರೊ ॥
ಈರೇಳು ಭುವನವ ಕಾಯ್ವ ।
ಮಾರನಯ್ಯನೆ ಬಾರೊ ॥ ೪ ॥

ಶೇಷಶಯನ ಮೂರುತಿಯಾದ ।
ವಾಸುದೇವನೆ ಬಾರೊ ॥
ದಾಸರೊಳು ವಾಸವಾದ ।
ಶ್ರೀಶ ಪುರಂದರವಿಠಲ ಬಾರೊ ॥ ೫ ॥

೮೩

ರಾಗ--ಶಂಕರಾಭರಣ ತಾಳ—ಅಟ

೧ ಮನಸು ನಿನ್ನ ಮೇಲೆ ಬಹಳ—ಕಾಲ ।
ಅನುಕೂಲಿಸದೊ ಗೋಪಾಲ ॥ ಪ ॥

ನಿನ ಕೂಡೆ ಈಗ ಕೂಡುವೆನೆಂದರೆ ಮನೆ- ।
ಜನರೆಲ್ಲರು ಕೂಡಲೀಸರೊ ಕೃಷ್ಣ ॥ ಅ. ಪ ॥

ಗಂಡನೆಂಬವನು ಉದ್ದಂಡ—ಎನ್ನ ।
ಕಂಡರೆ ಸೇರನು ಭಾವ ಪ್ರಚಂಡ ॥
ಭಂಡೆ ಅತ್ತೆಯು ಲಂಡೆ ಅತ್ತಿಗೆ ಕೇಳೊ ।
ಕಂಡರಿಬ್ಬರನು ದಂಡಿಸುವರೊ ರಂಗ ॥ ೧ ॥

ನೆರೆಹೊರೆಯುವರೆನ್ನನೆಲ್ಲ—ವೈಯ ।
ನೆರಳ ಕಂಡರೆ ಸೇರರಲ್ಲ ॥
ಸರಿಸಖಿಯರು ಎಲ್ಲ ಸುಮ್ಮನಿರುವರಲ್ಲ ।
ಮರೆಮಾತನಾಡಲು ವೇಳೆ ಕೂಡದೊ ರಂಗ ॥ ೨ ॥

ಮದುವೆ ಮಾಡುವರೊ ಮನೆಯೊಳು—ನಾಳೆ ।
ಆದರ ಸಂದಣಿಯು ಹೊಂಚಿನೊಳು ॥
ಮುದದಿಂದ ಕೂಡುವೆನಾವ ಪರಿಯೊಳು ।
ಮದನತಂತ್ರದಿಂದ ಪುರಂದರವಿಠಲ ॥ ೩ ॥

---

೧ ತ ಪ್ರತಿಯಿಂದ ತೆಗೆದುಕೊಂಡಿದೆ.

೮೪

ರಾಗ—ಕಲ್ಯಾಣಿ ತಾಳ—ಅಟ

೧ ಸದ್ದು ಮಾಡಲು ಬೇಡವೊ—ನಿನ ಕಾಲಿಗೆ ।
ಬಿದ್ದು ನಾ ಬೇಡಿಕೊಂಬೆ ॥ ಪ ॥

ನಿದ್ದೆಗೆಯ್ಯುವರೆಲ್ಲ ಎದ್ದರೆ ನೀನು ಬಂ- ।
ದಿದ್ದದ್ದು ಕಂಡರೇನೆಂಬುವರೊ ರಂಗ ॥ ಅ. ಪ ॥

ಬಳೆ ಘಲ್ಲುಕೆನ್ನದೇನೊ—ಕೈಯ ಪಿಡಿದು ।
ಎಳೆಯದಿರೊ ಸುಮ್ಮನೆ ॥
ಮೊಲೆಗಳ ಮೇಲಿನ ಸೆರಗನೆಳೆಯಲು ಕೊ- ।
ರಳ ಪದಕಂಗಳು ಧ್ವನಿಗೆಯ್ಯುವವೊ ರಂಗ ॥ ೧ ॥

ನಿರುಗೆಯ ಪಿಡಿಯದಿರೊ—ಕಾಂಚಿಯ ದಾಮ ।
ಕಿರುಗಂಟೆ ಧ್ವನಿಗೆಯ್ಯದೆ ? ॥
ಕಿರುದುಟಿಗಳ ನೀನು ಸವಿದು ಚಪ್ಪರಿಸಲು ।
ತರವಲ್ಲ ಗಂಡ ಮತ್ಸರವ ತಾಳುವನಲ್ಲ ॥ ೨ ॥

ನಾಡ ಮಾತುಗಳೇತಕೊ—ಸಂಗೀತವ ।
ಪಾಡುವ ಸಮಯವೇನೊ ॥
ಗಾಡಿಕಾರ ಶ್ರೀಪುರಂದರವಿಠಲನೆ ।
ಪಾಡುಪಂಥಗಳೆ ಒಡಗೂಡುವ ಸಮಯದಿ ॥ ೩ ॥

---

೧ ಓ ಪ್ರತಿಯಿಂದ ತೆಗೆದುಕೊಂಡಿದೆ.

೮೫

ರಾಗ—ಸಾವೇರಿ ತಾಳ—ಅಟ

೧ ಬಾರೊ ಮುನಿಸೇತಕೆ ಭಾವಜನಯ್ಯ ॥ ಪ ॥

ಮಾವನಳಿಯನೆ ಬಾರೊ ಭಾವತನಯನೆ ಬಾರೊ ।
ಮಾವನ ಮಡದಿಯ ಮಗಳ ಸೊಸೆಯ ಗಂಡ ॥ ೧ ॥

ಅತ್ತಿಗೆ ಮೈದುನನೆ ಬಾರೊ ಅತ್ತಿಗೆಯ ಮಗಳ ಗಂಡ ।
ಮತ್ತೆ ಮೇಲೆ ಅತ್ತಿಗೆಯ ಪುತ್ರಿಯ ಮುದ್ದಾಡುತ ॥ ೨ ॥

ಅಂಬುಜನಯನನೆ ಬಾರೊ ಆದಿಮೂಲನೆ ಬಾರೊ ।
ಕಂಬದಿಂದೊಡೆದು ಬಂದ ಪುರಂದರವಿಠಲಯ್ಯ ॥ ೩ ॥

೬. ಕಾಲಿಯಮರ್ದನಲೀಲೆ

೮೬

ರಾಗ—ಪೂರ್ವಿ ತಾಳ—ಅಟ

೨ ಚೆಂಡನಾಡುತ ಬಂದ ಪುಂಡ ಕೃಷ್ಣನು ತನ್ನ ।
ಹಿಂಡು ಗೋಪಾಲಕರ ಕೊಂಡು ಯಮುನೆಯ ತಡಿಗೆ ॥ ಪ ॥

ಓರೆ ತುರುಬನೆ ಕಟ್ಟಿ ಗೀರುನಾಮವನಿಟ್ಟು ।
ಹಾರ ಕಂಕಣ ತೋಳಬಂದಿ ಘುಂಗುರ ಘನ- ।

---

೧ ಇ ಪ್ರತಿಯೊಂದರಲ್ಲಿಯೆ ಸಿಕ್ಕಿದೆ.
೨ ಗ (B) ಪ್ರತಿಯೊಂದರಲ್ಲಿಯೆ ಸಿಕ್ಕಿದೆ.

ಸಾರ ಕುಂಕುಮ ಕೇಸರಿಗಂಧ ಚರ್ಚಿಸಿ ।
ಸೇರಿಸುತ ನಡುವಿಗೆ ಕಾಸಿದಟ್ಟೆಯನುಟ್ಟು ।
ಹಾರಾಡುತಲಿ ಬಂದ—ತೊಡರಗಾಲ ।
ತೋರ ಚಿನ್ನ ಮಣಿಗಳಿಂದ—ಮುತ್ತಿನ ಚೆಂಡು ।
ಧಾರಿಣಿಗೆ ಪುಟಿಸಿ ನಿಂದ—ವಜ್ರದ ಖಣಿ ।
ತೋರಿ ಗೆಳೆಯರ ಕೂಡ ಬಂದರಾ ಮನೆಯಿಂದ ॥ ೧ ॥

ಕೊಂಡಾಲ ತಿಮ್ಮನು ಚೆಂಡನೆ ಹೊಡೆದನು ।
ಮಿಂಡೆಯರ ಮೊಲೆಗಾಗಿ ಹಾರಿ ಹರಿದು ಬೀಳೆ ।
ಹಿಂಡುನಾರಿಯರೆಲ್ಲ ಸುತ್ತಿಕೊಂಡಿರೆ ಅವರ ।
ಮಂಡೆಗೆ ತಗುಲಿಸಿ ಪುರದ ಬಾಗಿಲ ಬಿಟ್ಟು ।
ಕಂಡಿಯಿಂದಲಿ ಬಂದನು—ನಾರಿಯರ ।
ಮಂಡೆಗೆ ಚೆಂಡಿಟ್ಟನು—ತೋರಿಸುವರ ।
ಕಂಡು ತಾ ನಗುತಿದ್ದನು—ಕೌತುಕವೆಂದು ।
ದಿಂಡೆಯರು ಮಡುವಿನೊಳಗೆ ಹಾಕಿ ನಡೆದರು ॥ ೨ ॥

ಗೆಳೆಯರೆಲ್ಲರು ಕೂಡಿ ಚೆಂಡು ತಾ ಎನಲಾಗಿ ।
ಗುಳುಗುಳಿಸುವ ವಿಷದ ಯಮುನಾತಡಿಯಲಿ ನಿಂದು ।
ಬಳಿಯ ವೃಕ್ಷದ ಮೇಲೇರಿ ತಾ ಧುಮುಕಲು ।
ಕಳಕಳಿಸುವ ಗೋಪಾಲರಳುತಲಿರೆ ।
ಇಳಿದ ನೀರೊಳಗಾಗಲು—ನಾಗರ ಫಣಿ ।
ತುಳಿದು ಕುಣಿಕುಣಿಯುತಿರಲು—ಬ್ರಹ್ಮನು ಬಂದು ।
ತಿಳಿದು ಮದ್ದಲೆ ಹೊಯ್ಯಲು—ಇಂದ್ರಾದ್ಯರು ।
ನಲಿದು ತಾಳವನಿಟ್ಟು ಕೊಂಡಾಡುತಿದ್ದರು ॥ ೩ ॥

ಮಗನ ಸುದ್ದಿಯ ಕೇಳಿ ಹರಿದು ಬಂದಳು ಗೋಪಿ ।
ನಗರದ ಹೊರಗಾಗಿ ಬಾಯ ನಾದದಿಂಪ ।

ವಿಗಡೆಯರು ಬಿಟ್ಟ ಮಂಡೆಯ ಜುಂಜು ಕೆದರುತ ।
ತೆಗೆದು ಮಣ್ಣನೆ ತೂರಿ ಕುಳಿತಲ್ಲಿಂದಲೆ ನಮ್ಮ- ।
ನ್ನಗಲಿ ಹೋಗುವರೆ ಹೀಗೆ—ರಂಗ ನಮ್ಮ ।
ಮೊಗವ ನೋಡುವುದೆಂದಿಗೆ—ನೋಡದ ಕಣ್ಣ ।
ತೆಗೆದು ಕೀಳುವೆನಿಂದಿಗೆ—ಪಡೆದ ಪೊಟ್ಟೆ ।
ದಗದಗಿಸಲು ಕೊಟ್ಟು ಮುನಿಯದೆ ಬಾ ಬೇಗ ॥ ೪ ॥

ಏನನೆಂಬೆನು ಕೃಷ್ಣ ನಿನ್ನ ಕಾಣದೆ ಪುರದ ।
ಮಾನಿನಿಯರು ಬೆರಗಾಗಿ ಬೀಳುತ ಕರುವ ।
ಕಾಣದಿರೆತ್ತಿಗೆ ಕರುವನು ಬಿಡುವರು ।
ಆ ನಾಸಿಕದ ಮೂಗುತಿ ಕಿವಿಗಿಡುವರು ।
ಧೇನು ಮೇವನೆ ತೊರೆದುವು—ಗೋವುಗಳನ್ಯ- ।
ರಾಮನೆಗೋಡಿದುವು—ವತ್ಸಗಳೆಲ್ಲ ।
ಮೌನದಿ ಮೊಲೆ ತೊರೆದುವು—ಕೃಷ್ಣಯ್ಯನ ।
ವೇಣುನಾದದ ಧ್ವನಿ ಕೇಳದೆ ಮೆಚ್ಚವು ॥ ೫ ॥

ದ್ವಾರಕಿ ಕೃಷ್ಣ ನೀ ಬಾಯೆಂದು ಕರೆವೆನೊ ।
ತೋರುವ ಸಮಪಾದ ವಿಟ್ಠಲನೆಂಬೆನೊ ।
ಶ್ರೀರಮಣ ವೆಂಕಟನೆಂದು ಒದರುವೆನೊ ।
ಶ್ರೀರಂಗಶಯನನೆಂದೆನಲ್ಲದೆ ನಿನ್ನ ।
ಚೋರ-ಜಾರನೆಂದೆನೆ—ಹದ್ದಿನ ಮೇಲೆ ।
ಏರಿ ತಿರುಗುವನೆಂದೆನೆ—ಬೆಣ್ಣೆಯ ಕದ್ದು ।
ಸೂರೆಮಾಡುವನೆಂದೆನೆ—ಕೃಷ್ಣಯ್ಯ ನೀ ।
ಬಾರಯ್ಯ ಬಾರದಿದ್ದರೆ ಪ್ರಾಣ ನೀಗುವೆ ॥ ೬ ॥

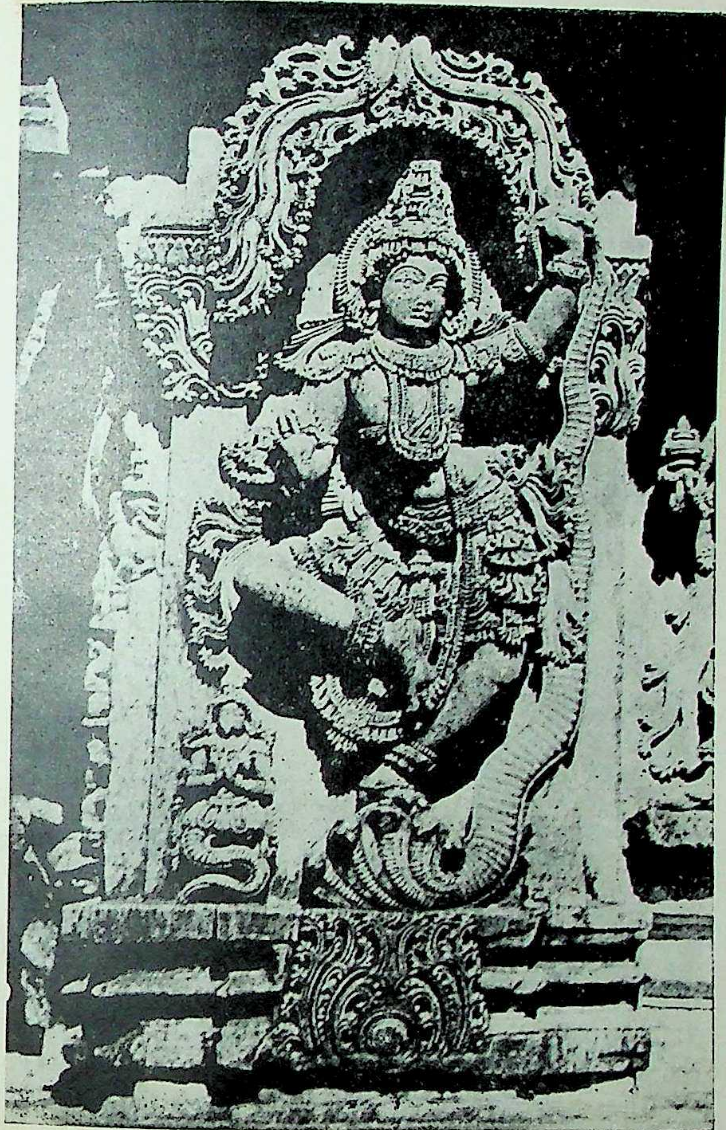
ಕಣ್ಣೆತ್ತಿ ನೋಡಿದನೆಂದೆನೆ ಕಡೆಗೋಲ ।
ಬೆನ್ನಲಿ ಪಿಡಿದನೆಂದೆನೆ ಹಲ್ಲಳನೂರಿ ।

ಮಣ್ಣ ಕಚ್ಚಲು ಬಾಯ ತೆರೆಯುವನೆಂದೆನೆ ।
ಮಣ್ಣ ಬೇಡಲು ನಾ ಕೊಡಲಾರೆನೆಂದೆನೆ ।
ಎನ್ನ ಕುತ್ತಿಗೆ ಕೊಯ್ವರೆ—ಮಾತೆಯ ಮಾತು ।
ಮನ್ನಿಸಿ ವನಕೆ ಪೋಪರೆ—ಬಲಭದ್ರ ।
ಅಣ್ಣನಿಗೆ ಮುಖವ ತೋರೆ—ಕೃಷ್ಣಯ್ಯ ನೀ ।
ಸಣ್ಣವನೆನ್ನದೆ ಹರಿಯ ಕೊಂಡಾಡಿದೆ ॥ ೯ ॥

ಎಂದ ಮಾತನು ಕೇಳುವಾ ಸಮಯ ನಾಗಿಣಿ- ।
ವೃಂದವೆಲ್ಲವು ತಮ್ಮ ಕಂಠಭೂಷಣರಾಗಿ ।
ಅಂದದ ಮೇಲುದ ಸುತ್ತಿಕೊಂಡಿರೆ ಅರ- ।
ವಿಂದನಾಭಾಚ್ಯುತ ಕೇಶವ ಮುರಹರ ।
ಮಂದರಧರ ಹರಿಯೆ—ನಿನಗೆ ನಾವು ।
ಮಂದಾಕಿನಿಯ ಸರಿಯೆ—ಮಾಂಗಲ್ಯದ ।
ಚೆಂದ ಕಾಯ್ವೆ ದೊರೆಯೆ—ಹರಿಯ ಕೃಪೆ- ।
ಯಿಂದ ಕರೆದು ನಮ್ಮ ಕಾಯಬೇಕೆಂದರು ॥ ೮ ॥

ಇಂತಿಂತು ಸ್ತವನವ ಮಾಡೆ ಕಾಳಿಂಗನ ।
ಕಾಂತೆಯರ ಸ್ತೋತ್ರಕೆ ಮೆಚ್ಚಿ ನಾಗನ ಬಿಟ್ಟು ।
ಕಂತುಕಸಹಿತ ಪಂಕಜನಾಳವನೆ ಕೊಂಡು ।
ಸಂತಸದಲಿ ಇಕ್ಕುತ—ಶೋಕದಿ ನೀವು ।
ಭ್ರಾಂತಿ ಬಿಡಿರಿ ಎನ್ನುತ—ಬರಿದೆ ಎಲ್ಲ ।
ಸಂತೆ ಕೂಡಿದೆ ಎನ್ನುತ—ನಾ ಹಸಿದೆನು ।
ಪಂತಿಭೋಜನ ಕೊಂಡು ನಡೆಯಿರಿ ಮನೆಗೆಂದ ॥ ೯ ॥

ಸುರರಿಗೆ ಸುಧೆ ಮುಂಚೆ ಉಣಿಸಿದ ಪರಬ್ರಹ್ಮ ।
ಪರಿಪರಿ ಭೋಜನ ಮಾಳ್ಪ, ಕಂಡವರಾರು ? ।
ಸುರದುಂದುಭಿ ಪೊಡೆದು ಪಾರಿಜಾತದ ಮಳೆ ।
ಸುರಿಸಿದರಾಕ್ಷಣಕೆ—ಬ್ರಹ್ಮನು ತಾನು ।



ಕಾಲಿಯಾ ಮರ್ದನ

[ಶ್ರೀ. ಡಿ. ಎನ್ ಕೋನೇರಿಯುವರ ಕೃಪೆ]

ತೆರಳಿದನಾಶ್ರಮಕೆ—ಪುರಂದರವಿಠಲ ।
ತಿರುಗಿದ ನಿಜಧಾಮಕೆ—ಕೃಷ್ಣನ ಲೀಲೆ ।
ಗುರುದಯೆಯಲಿ ನಮ್ಮ ಹರಿಯ ಕೊಂಡಾಡಿದೆ ॥೧೦॥

೮೭

ರಾಗ—ಆರಭಿ ತಾಳ—ಆದಿ

೧ ಆಡಿದನೊ ರಂಗ ಅದ್ಭುತದಿಂದಲಿ ।
ಕಾಳಿಂಗನ ಫಣೆಯಲಿ—ಆಡಿದನೊ ॥ ಪ ॥

ಪಾಡಿದವರಿಗೆ ಬೇಡಿದ ವರಗಳ ।
ನೀಡುತಲಿ—ದಯಮಾಡುತಲಿ—ನಲಿ- ।
ದಾಡುತಲಿ—ಬೆಣ್ಣೆ ಬೇಡುತಲಿ—ಕೃಷ್ಣ ॥ ಅ. ಪ. ॥

ಅಂಬುರುಹೋದ್ಭವ ಅಖಿಳಸುರರು ಕೂಡಿ ।
ಅಂಬರದಲಿ ನಿಂತವರು ಸ್ತುತಿಸೆ ।
ರಂಭೆ-ಊರ್ವಸಿ ರಮಣಿಯರೆಲ್ಲರು ॥
ಚೆಂದದಿಂ ಭರತನಾಟ್ಯವ ನಟಿಸೆ ।
ಝುಂತಕ ತಕಧಿಮಿ ತದಿಗಣತೋಂ ಎಂದು ।
ಝುಂಪೆತಾಳದಿ ತುಂಬುರನೊಪ್ಪಿಸೆ ॥
ಧಾಪಮಪಧಸರಿ ಎಂದು ಧ್ವನಿಯಿಂದ ।
ನಾರದ ತುಂಬುರು ಗಾನವ ಮಾಡಲು ।
ನಂದಿಯು ಚೆಂದದಿ ಮದ್ದಲೆ ಹಾಕಲು ॥ ೧ ॥

---

೧ ಮ ಮತ್ತು ಇ ಪ್ರತಿಗಳಿಂದ ಆರಿಸಿದೆ.

ಫಣಿಯ ಮೆಟ್ಟಿ ಬಾಲವ ಕೈಯಲಿ ಪಿಡಿದು ।
ಘಣಘಣಿಸುತ ನಾಟ್ಯವನಾಡೆ ।
ದಿನಪಮಂಡಲದಂತೆ ಪೊಳೆಯುವ ಮುಖದೊಳು ॥
ಚಲಿಸುತ ನೀಲಕೇಶಗಳಾಡೆ ।
ಕಾಲಲಂದಿಗೆ ಗೆಜ್ಜೆ ಘುಲುಘುಲುಘುಲುಘುಲು ।
ಘುಲುರೆಂದು ಉಡಿಗೆಜ್ಜೆ ಗಂಟೆಗಳಾಡೆ ॥
ದುಷ್ಟ ಕಾಳಿಂಗನ ಮೆಟ್ಟಿ ಭರದಿಂದ ।
ಪುಟ್ಟ ಪಾದವನು ಇಟ್ಟ ಶ್ರೀಕೃಷ್ಣನು ।
ಮೆಟ್ಟದ ತದ್ಧಿಮಿ ತಧಿಗಣತೋಂ ಎಂದು ॥ ೨ ॥

ಸುರರು ಪುಷ್ಪದ ವೃಷ್ಟಿಯ ಕರೆಯಲು ।
ಸುದತಿಯರೆಲ್ಲರು ಪಾಡಲು ।
ನಾಗಕನ್ನೆಯರು ನಾಥನ ಬೇಡಲು ।
ನಾನಾವಿಧ ಸ್ತುತಿ ಮಾಡಲು ॥
ರಕ್ಕಸರೆಲ್ಲರು ಕಕ್ಕಸವನೆ ಕಂಡು ।
ದಿಕ್ಕಿದಿಕ್ಕುಗಳಿಗೋಡಲು ॥
ಚಿಕ್ಕವನಿವನಲ್ಲ ಪುರಂದರವಿಟ್ಠಲ ।
ವೆಂಕಟರಮಣನ ಬೇಗ ಯಶೋದೆ ।
ಬಿಂಕದೊಳೆತ್ತಿ ಮುದ್ದಾಡೆ ಶ್ರೀಕೃಷ್ಣನ ॥ ೩ ॥

೮೮

ಉಗಾಭೋಗ

೧ ಕಾಳಿಂದಿಯ ಮಡುವಿನಲಿ ಧುಮುಕಿ ।
ಕಾಳಿಂಗನ ಫಣಿಫೂತ್ಕಾರ ಮೇಲುಸುರಡನ್ನ ।

೧ ಆ (IV) a ಪ್ರತಿಗಳಿಂದ ಎತ್ತಿ ಬರೆದಿದೆ. ಇದರ ಅರ್ಥ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗುವುದಿಲ್ಲ.

ಭಾಮೆಯೆಳಸಿರಲು ತೋಂಧಿಗಿಧಿಗಿ ಧಾಂಧಾಂಧಿಮಿ- ।
ಗೊಳಿಸಿ ಅಜ ಮೃದಂಗವ ತಟ್ಟಿ ಇಂದುಧರ ।
ತಾಳ ಪಿಡಿದು ಘಟ್ಟಿಸಲು ತಥಂತನನವೆಂದು ।
ಸ್ವರವೆತ್ತಿ ನಾರದ ಪಾಡಲು ಕುಣಿ ಎದೆಯಲ್ಲಿ ಕೃಷ್ಣ ।
ಎಂದವಗೆ ವರವಿತ್ತು ಮನ್ನಿಸಿ ಪೂಜೆಗೊಂಡು ।
ಗೋವಿಂದ ಗೋಪಾಲಕರನೊಲಿಸಿ ।
ಗೋವಳರಂಕದರ್ಪ ಕೇಳಿ ನಂದಗೋಪಿಯರಿ- ।
ಗಾನಂದ ಅಭಿನವ ಈತ ಪುರಂದರವಿಠಲ ॥

೮೯

ರಾಗ—ಸಾರಂಗ ತಾಳ—ಆದಿ

೧ ಕಾಳಿಯಮರ್ದನ ರಂಗಗೆ—ಹೇಳೆ ಗೋಪಮ್ಮ ಬುದ್ಧಿ ।
ಕೇಳಲೊಲ್ಲನು ಎನ್ನ ಮಾತನು ॥ ಪ ॥

ದಿಟ್ಟ ನೀರೊಳು ಕಣ್ಣ ಮುಚ್ಚನೆ—ಹೋಗಿ ।
ಬೆಟ್ಟಕೆ ಬೆನ್ನಾತು ನಿಂತನೆ ॥
ಸಿಟ್ಟಲಿ ಕೋರೆದಾಡೆ ತಿಂದನೆ—ಅಹ ।
ಗಟ್ಟಿ ಉಕ್ಕಿನ ಕಂಬ ಒಡೆದು ಬಂದನೆ ॥ ೧ ॥

ಮೂರಡಿ ಭೂಮಿಯ ಬೇಡಿದನೆ—ನೃಪರ ।
ಬೇರನಳಿಯೆ ಕೊಡಲಿ ಪಿಡಿದನೆ ॥
ನಾರಮಡಿಯನುಟ್ಟು ಬಂದನೆ—ಅಹ ।
ಚೋರತನದಿ ಪಾಲ್ಬೆಣ್ಣೆಯ ತಿಂದನೆ ॥ ೨ ॥

---

೧ ಊ (ಚ) ಪ್ರತಿಯಿಂದ ಆರಿಸಿಕೊಂಡಿದೆ.

ಬತ್ತಲೆ ನಾರಿಯರನಪ್ಪಿದ—ಹೋಗಿ ।
ಉತ್ತಮಾಶ್ವವನು ಹತ್ತಿದ ॥
ಹತ್ತವತಾರವ ತಾಳಿದ—ನಮ್ಮ ।
ಭಕ್ತವತ್ಸಲಸ್ವಾಮಿ ಪುರಂದರವಿಠಲನು ॥ ೩ ॥

೭. ವೇಣುನಾದಲೀಲೆ

೯೦

ರಾಗ—ಶ್ರೀ ತಾಳ—ಅಟ

೧ ವೃಂದಾವನದೊಳಾಡುವನಾರೆ—ಗೋಪ— ।
ಚಂದಿರವದನೆ ನೋಡುವ ಬಾರೆ ॥ ಪ ॥

ಅರುಣಪಲ್ಲವ ಪಾದಯುಗಳನೆ ದಿವ್ಯ— ।
ಮರಕತ ಮಂಜುಳಾಭರಣನೆ ॥
ಸಿರಿವರ ಯದುಕುಲ ಸೋಮನೆ ಇಂಥ— ।
ಪರಿಪೂರ್ಣ ಕಾಮ ನಿಸ್ಸೀಮನೆ ॥ ೧ ॥

ಹಾರ-ಹೀರ ಗುಣಧಾರನೆ—ದಿವ್ಯ ।
ಸಾರಶರೀರ ಶೃಂಗಾರನೆ ॥
ಆರಿಗಾದರು ಮನೋದೂರನೆ ತನ್ನ— ।
ಸೇರಿದವರ ಮಾತ ಮೀರನೆ ॥ ೨ ॥

ಮಕರಕುಂಡಲ ಕಾಂತಿಭರಿತನೆ—ದಿವ್ಯ ।
ಅಕಳಂಕರೂಪಲಾವಣ್ಯನೆ ॥
ಸಕಲರೊಳಗೆ ದೇವಸೀತನೆ—ನಮ್ಮ ।
ಮುಕುತೀಶ ಪುರಂದರವಿಟ್ಠಲನೆ ॥ ೩ ॥

೧ ಎ–ಓ ಪ್ರತಿಗಳಿಂದ ಆರಿಸಿಕೊಂಡಿದೆ.

೯೧

ರಾಗ—ಶ್ರೀ ತಾಳ—ಆದಿ

೧ ಯದುನಂದನನ ನೋಡುವ—ಬಾರೆ ಲತಾಂಗಿ ।
ಹದಿನಾಲ್ಕು ಜಗವನ್ನು ಪೊರೆವ—ನೀಲಘನಾಂಗನ ॥ ಪ ॥

ಬಿಗಿದುಟ್ಟ ಕನಕಾಂಬರ—ಕಾಂಚಿಯ ದಾಮ ।
ನಗೆಯುರಳ ಧರಿಸಿದವನ ।
ಅಗಣಿತ ಗುಣನಿಧಿ ಜಗವ ಮೋಹಿಪ ಕೃಷ್ಣನ ॥ ೧ ॥

ಸಣ್ಣ ಪೊಂಗಳಲೂದುತ—ವನ್ಯದಳಾಕ್ಷ ।
ಕಣ್ಣ ಸನ್ನೆಯ ಮಾಡುತ ॥
ಚಿಣ್ಣರ ಒಡಗೂಡಿ ಚಿಗಿದು ಬಾಹ ಕೃಷ್ಣನ ॥ ೨ ॥

ಮಂದಹಾಸ ಮುಖಾಂಬುಜ—ಪೊಂದಿದಂಥ ।
ಗಂಧ-ಕಸ್ತುರಿ ತಿಲಕಾ ।
ಬಂದ ನಮ್ಮ ಪುರಂದರವಿಟ್ಠಲ ಇಂದಿರೆಯುರಸನ ॥ ೩ ॥

೯೨

ಸುಳಾದಿ

ಧ್ರುವತಾಳ

೧ ಅಂಗುಟ ಮಾತುರವೆಂಬ ಮೂರುತಿ ಪರೀಕ್ಷಿಸಿತು ।
ಕಂಡು ಕಂಡರಸಿಕೊಂಬ ಕಮನೀಯ ಮೂರುತಿಯು ।

---

೧ ಊ (ಕ) ಪ್ರತಿಗಯಿಂದ ಆರಿಸಿಕೊಂಡಿದೆ.
೨ ಇ (ಮುದ್ರಿತ) ಪ್ರತಿಗಳಿಂದ ತೆಗೆದುಕೊಂಡಿದೆ.

ಆತುಮ ಮೂರುತಿ ಅಂತರಾತುಮ ಮೂರುತಿಯು ।
ಬಿಂಬ ಮೂರುತಿ ಜೀವದಾಕಾರ ಮೂರುತಿಯು ।
ಅಣುರೇಣುವೆಂಬ ಚಿನ್ಮಯ ಮೂರುತಿಯು ।
ಮುನಿಗಳ ಹೃದಯದೊಳು ಮಿನುಗುವ ಮೂರುತಿಯು ।
ಬೊಮ್ಮಗಾದಾ ಮೂರುತಿಯು ತಾನೆಲ್ಲಿಂದೆಲ್ಲಿ ಬಂದಿತು ।
ಅಮರರಾಭರಣ ತಾನೆಲ್ಲಿಂದೆಲ್ಲಿಗೊದಗಿತೊ ।
ಎನಗೆ ಪ್ರಸನ್ನನಾದ ಉಡುಪಿಯ ಕೃಷ್ಣಮೂರುತಿ ।
ಪುರಂದರವಿಠಲನ ಒಲುಮೆಯೆಂತೊ ! ॥ ೧ ॥

ಮಟ್ಟೆತಾಳ

ಮಂದಾರಮಲ್ಲಿಗೆ ತುರುಬಲಿ ದಿವ್ಯಾಂಬರವನ್ನುಟ್ಟು ಗೋ- ।
ವಿಂದನಾಡಿದಾಟಗಳನು ಪ್ರಬಂಧಗೀತಗಳ ಮಾಡಿ ।
ಚೆಂದ-ಚೆಂದದಲಿ ಪಾಡಿದಳು ಮೊಸರ ಮಥನದಲಿ ತನ್ನ ।
ಕಂದನ ಅದ್ವಿತೀಯ ಅಪ್ರಮೇಯಾಗಮ್ಯಗೋಚರನೆಂದು ।
ನಂದವ್ರಜವೆತ್ತ ಉಡುಪಿಯ ಕೃಷ್ಣನ ಮಹಿಮೆ-
ಯೆತ್ತಲೆಂದು ।
ವೃಂದಾರಕವಂದ್ಯ ಪುರಂದರವಿಠಲನೆ ಬಲ್ಲನೆನುತಿರೆ ॥ ೨ ॥

ತ್ರಿವಿಡೆತಾಳ

'ಪೊಂಬಟ್ಟೆ ಪಾಲ್ಮೊಸರಿಂದಲಿ ತೋದಿದೆ ।
ಕಂಬುಕಂಧರ ಕೆನೆ-ಬೆಣ್ಣೆಯುಲೊರೆದಿದೆ ।
ಅಂಬುಜನಾಭ ನೀ ಎಲ್ಲಿಲ್ಲಿ ತುಡುತಿಂದೆ ।'
ಎಂಬ ಗೋಪಿಗೆ ಕೃಷ್ಣ ಅಂಜುತಿದ್ದುದ ಕಂಡೆ ।
ಅಂಬುಜಭವಪಿತ ಈ ಉಡುಪಿಯ ಕೃಷ್ಣ ।
ತಾಂಬಾಲಕನಾದ ಪುರಂದರವಿಠಲ ॥ ೩ ॥

ಅಟತಾಳ

ದೇವತರುವು ನಮ್ಮ ದೇವ ಕೊಳಲನೂದೆ ।
ದೇವನಾರಿಯರುಟ್ಟ ದೇವಾಂಗದುಗುಲವ ।
ಆವ ಸುಸ್ವರವೊ ಆವ ಸುಜಾತಿಯೊ ।
ಆವ ಮೂರ್ಚ್ಛನವೊ ಆವ ಸುನಾದವೊ ।
ದೇವ ಪುರಂದರವಿಠಲನಂಘ್ರಿಗಳಾಣೆ ।
ಈ ಉಡುಪಿಯ ಕೃಷ್ಣನಾದಿಮೂರುತಿ ತಪ್ಪಾ ॥ ೩ ॥

ಆದಿತಾಳ

ಒಂದು ಕೈಯಲಿ ಕಡೆಗೋಲು ಮ- ।
ತ್ತೊಂದು ಕೈಯಲಿ ಕಡೆವ ನೇಣು ।
ನಿಂದು ತಾಯ ಮೊಗವಾ ನೋಡಿ ।
ನಂದನ ಕಂದ ನಲಿದಾಡುತ ಧಿಂ ಧಿಂ ಧಿಂ ।
ಧಿಂ ಧಿತ ಮುದ್ದು ಪುರಂದರವಿಠಲ ।
ಉಡುಪಿಯ ಕೃಷ್ಣ ॥ ೪ ॥

ಜತೆ

ಉಡುಪಿಯ ಸಿರಿಕೃಷ್ಣ ಪುರಂದರವಿಠಲ ।
ಬಿಡೆನೊ ಬಿಡೆನೊ ನಿನ್ನ ಚರಣಕಮಲವ ॥

೯೩

ರಾಗ— ನೀಲಾಂಬರಿ ತಾಳ— ಅಟ

೧ ರಂಗ ಕೊಳಲನೂದಲಾಗ । ॥ ಪ ॥
ಮಂಗಳಮಯವಾಯ್ತು ಧರೆ-ಜ- ।

---

೧ ಆ (೮–೧೧) ಅ (೨) ಎ-ಓ ಪ್ರತಿಯಿಂದ ಆರಿಸಿದೆ.

ನಂಗಳು ಚೈತನ್ಯ ಮರೆದು ।
೧ ರಂಗಧ್ಯಾನಪರರಾದರು ॥ ಅ. ಪ ॥

ಬಾಡಿದ ಮಾಮರಗಳು ಗೊನೆಯೊಡೆದುವು ।
ತೀಡುವ ಮಾರುತ ಮಂದಗತಿಗೊಯ್ಯೆ ॥
ಬಾಡಿದ ಬರಲು ಫಲದ ಗೊಂಚಲು ।
ಪಾಡಲೊಲ್ಲವಳಿಕುಲಗಳು ॥
ಹೇಡಿಗೊಂಡುವು ಜಕ್ಕವಕ್ಕಿ ಗಿಳಿ ಮಾ- ।
ತಾಡದೆ ಕಳೆಗುಂದಿದುವು ಕೋಗಿಲೆ ॥
ಓಡಾಟ ವೈರಾಟ ಬಿಟ್ಟು ಖಗಮೃಗ ।
ಗಾಢ ನಿದ್ರಾವಶವಾದುವು ॥ ೧ ॥

ಕೆಳಗಿನುದಕ ಉಬ್ಬೇರಿ ಬಂದುವು ।
ತುಳುಕಿ ಚೆಲ್ಲಾಡಿ ನಿಂದಳು ಯಮುನೆ ॥
ಮಳೆಯ ಮೋಡೊಡ್ಡಿ ಮೇಘಾಳಿ ಧಾರಿಟ್ಟುವು ।
ಕಲುಕರಗಿ ಕರಗಿ ನೀರಾದುವು ॥
ನಳಿನ ಚಂಪಕ ನಾಗ ಪುನ್ನಾಗ ಪಾ- ।
ಟಲ ಸೇವಂತಿಗೆ ಕುಂದ-ಮೊಲ್ಲೆ ಮಲ್ಲಿಗೆ ಬ- ॥
ಕುಲ ಮಾಲತಿ ಜಾಜಿ ಪರಿಮಳಗೂಡಿ ।
ನೀಲಾಂಗನಂಘ್ರಿಗೆ ನೆರೆದುವು ॥ ೨ ॥

ಕೆಚ್ಚಲು ಬಿಗಿದು ತೊರೆದ ಮೊಲೆಯೊಳು ।
ವತ್ಸದೊಡಲಾಸೆ ಜರಿದು ಎಳೆಹುಲ್ಲ ॥
ಕಚ್ಚದಲ್ಲಿಗಲ್ಲಿ ನಿಂದುವು ತಮ್ಮಯ ।
ಪುಚ್ಛವ ನೆಗಹಿ ನೀಂಟಿಸಿ ॥

೧ ಸ್ತ್ರೀಯರು ಅಂಗಪರವಶರಾದರು.
ವಿ. ಸೂ;— ಪ್ರಾಚೀನ ಪ್ರತಿಗಳಲ್ಲಿ ಪುರಂದರವಿಠಲ ಅಂಕಿತವಿದೆ.

ಅಚ್ಯುತನಾಕೃತಿ ನೋಡಲು ಸುರರಿಗೆ ।
ಅಚ್ಚರಿಯಾಯಿತು ಆವು ಕಂಡಾನಂದ ॥
ಪೆಚ್ಚಿ ಮುಕುಂದನ ಲೀಲಾವಿನೋದಕೆ ।
ಮೆಚ್ಚಿ ಕುಸುಮವ ಸುರಿದರು ॥ ೩ ॥

ಮುದ್ದುಮೋಹನನ ಮಂಜುಳ ಸಂಗೀತ ।
ಸದ್ದನಾಲಿಸಿ ಗೋಪಾಂಗನೆಯರೆಲ್ಲ ॥
ಬುದ್ಧಿ ಸೂರಾಡಿ ತಮ್ಮಾಲಯವನೆ ಬಿಟ್ಟು ।
ಎದ್ದು ಪರವಶರಾದರು ॥
ಸಿದ್ಧಮುನಿಜನರಿದ್ದ ಸಮಾಧಿಯಿಂ- ।
ದೆದ್ದೆದ್ದು ಕುಣಿದೆದ್ದರು ಎದುರಾಗಿ ॥
ಗದ್ದುಗೆಯರಸನ ಒಲಿಸಿಕೊಂಡರು ।
ಗೆದ್ದರು ಭವದ ಸಮುದ್ರವನು ॥ ೪ ॥

ಶ್ರೀಮನೋಹರ ಗೋಪಾಲಮೂರುತಿ ।
ಆ ಮಧುಕುಂಜವನದಿ ತ್ರಿಭಂಗಿಯಲಿ ॥
ಹೇಮಾಂಬರವುಟ್ಟು ಗೀರುಗಂಧ ಕಸ್ತೂರಿ ।
ನಾಮ ಮುಕುಟದ ಬೆಳಕಿನಲಿ ॥
ದಾಮ ವನಮಾಲೆ ಶ್ರೀವತ್ಸ ಕೌಸ್ತುಭ ।
ಸ್ವಾಮಿ ಪುರಂದರವಿಟ್ಠಲರಾಯನ ॥
ರಾಮಕ್ರಿ–ಗುಂಡಕ್ರಿ ಮೇಘರಂಜನೆ ಪಾಡಿ ।
ಸಾಮಗಾನಪ್ರಿಯ ನಮೊ ಎಂದರು ॥ ೫ ॥

೯೪

ರಾಗ—ಶಂಕರಾಭರಣ ತಾಳ—ರೂಪಕ

೧ ನಳಿನಜಾಂಡ ತಲೆಯದೂಗೆ ।
ಇಳೆಯು ನಲಿದು ಮೋಹಿಸುತಿರಲು ॥
ಕೊಳಲ ಪಿಡಿದು ಬಾರಿಸಿದನು ।
ಚೆಲುವ ಕೃಷ್ಣರಾಯನು ॥ ಪ ॥

ಪೊಳೆವ ಪೊಂಬಟ್ಟೆಯ ದಟ್ಟಿ ।
ಅಳವಡಿಸಿ ನೆಗಹಿ ನಿಂದ ॥
ಹಲವು ರನ್ನದುಂಗುರವಿಟ್ಟ ।
ಚೆಲುವ ಬೆರಳ ನಟಿಸುತ ॥
ಲಲಿತ ವಾಮಭಾಗ ತೋಳ- ।
ಲೊಲಿದು ಓರೆನೋಟದಿಂದ ॥
ಬಲದ ಪಾದ ಎಡಕೆ ಚಾಚಿ ।
ನಳಿನಪದಗಳೊಪ್ಪುತಿರಲು ॥ ೧ ॥

ಸೆಳೆನಡುವಿನೊಳಗೆ ಕತ್ತರಿ ।
ಕಳೆಯಸಂಚಿ, ಗಜುಗುಚೀಲ ॥
ಬಿಳಿಯ ಮಣಿಯು ಗುಳ್ಳೆಗಳಿರಲು ।
ಮಲಯಜಾನುಲೇಪನ ॥
ಜಲಜನೇತ್ರ ಕೌಸ್ತುಭಾದಿ- ।
ಗಳದಿ ಸ್ವರಗಳೊಪ್ಪುತಿರಲು ॥
ಲಲಿತವೇಣು ಕಲ್ಪನೆಯಲಿ ಗೋ- ।
ವಳರೆಲ್ಲರು ಕುಣಿಯಲು ॥ ೨ ॥

---

೧ N ಪ್ರತಿಯೊಂದರಲ್ಲಿಯೆ ಸಿಕ್ಕಿದೆ.
ವಿ. ಸೂ:— ಮೂರನೆಯ ನುಡಿಯು ಏಳನೆಯ ಸಾಲು ಇಲ್ಲ.

ಮಾರವಿ ದೇಸಿ ಗುರ್ಜರಿ ಭೈರವಿ ।
ಗೌರಿ ನಾಟ ಸಾವೇರಿ ಆಹೇರಿ ॥
ಪೂರವಿ ಕಾಂಬೋದಿ ಪಾಡಿ ದೇಶಾಕ್ಷಿ ಶಂ- ।
ಕರಾಭರಣ ರಾಗದಿ ॥
ಪೂರವಿಕಲ್ಯಾಣಿ ವಸಂತ ತೋಡಿ ।
ವರಾಳಿ ಗುಂಡಕ್ರಿ ಸಾರಂಗ ಸಾಳಗ ॥
....
ಸೋರಟ ಭೂಪಾಳಿ ಶ್ರೀರಾಗದಿಂದಲಿ ॥ ೩ ॥

ಹರುಷದಿ ಬಾರಿಸುವ ರವಕೆ ।
ಪುರದ ಸ್ತ್ರೀಜನರು ಎಲ್ಲ ॥
ಮರೆದು ಮಕ್ಕಳ ಮನೆಯ ಕೆಲಸ ।
ಮರೆದು ಹರಿಯ ಬಳಸಲು ॥
ಕರಿಯು ಮೃಗವು ಕೇಸರಿ ಶರಭ ।
ಹರಿಣ ನವಿಲು ಉರಗ ಮೋಹಿಸಿ ॥
ನೆರೆದು ಮರೆದು ಜಾತಿವೈರವ ।
ಸ್ವರವ ಕೇಳುತಿರಲು ॥ ೪ ॥

ಕರಗೆ ಗಿರಿಯು ಕಲ್ಲು ತರುಗ- ।
ಳೆರಗಿ ಪಕ್ಷಿ ತತಿಗಳಿರಲು ॥
ಸುರರು ಸುಮನ ಸುರಿಯುತಿರಲು ।
ಧರೆಯು ಮುದದಿ ಕುಣಿಯುತಿರಲು ॥
ಶರಧಿ ಉಕ್ಕಿ ಸರಿತು ಸೊಕ್ಕಿ ।
ಪುರರಿಪು ವಿಧಿ ಪೊಗಳುತಿರಲು ॥
ವಿರಚಿಸಿದ ಪುರಂದರವಿಠಲ ।
ಮುರಲಿಗಾನ ಮಾಡಿದ ॥ ೫ ॥

೯೩

ರಾಗ—ಭೈರವಿ ತಾಳ—ಆದಿ

೧ ಜಯಜಯ ಶ್ರೀರಾಮ ನಮೋ ।
ಜಯಜಯ ಶ್ರೀಕೃಷ್ಣ ನಮೋ ॥ ಪ ॥

ಸಿರಿಯರಸನು ಶೃಂಗಾರವ ಮಾಡಿ ।
ಸಿರಿಗಂಧವನೆ ಹಣೆಗಿಟ್ಟು ॥
ತರುಣ ತುಳಸಿ ವನಮಾಲೆಯ ಧರಿಸಿ ।
ಹರಿ ತುರುಕಾಯಲು ಹೊರಗೆ ಹೊರಟನು ॥ ೧ ॥

ಹೊತ್ತು ಹೋಯಿತು ತುರು ಬಿಡಿಯೆನ್ನುತ ।
ಸಾತ್ತ್ವತ ನುಡಿದನು ಗೋಪಿಯೊಡನೆ ॥
ತುತ್ತುರು ತುತ್ತುರು ತುರುತುರುಯೆನ್ನುತ ।
ಒತ್ತಿ ಸ್ವರಗಳನು ಪೊಂಗೊಳಲೂದುತ ॥ ೨ ॥

ಹರಿಸ್ವರವೆನ್ನುತ ಒಬ್ಬಳು ಕೇಳಿ ।
ನೆರೆಮನೆಗೆ ಹೋಗಿ ಕಡ ಕೇಳಿದಳು ॥
ಒರಳು ಕೊಡುವಿರಾ ಅರಿಸಿನ ಅರೆದು ।
ಮುರಳಿ ಬೇಗ ತಂದೀವೆನೆನುತಲಿ ॥ ೩ ॥

ವನಿತೆ ಸಟ್ಟುಗದೊಳು ಅಕ್ಕಿಯ ತೊಳಸಿ ।
ಒನಕೆಯಿಂದ ಓಗರ ಹದ ನೋಡಿ ॥
ಮಿನುಗುವ ಸೀರೆಯ ತಲೆಗೆ ಸುತ್ತಿಕೊಂಡು ।
ವನಕೆ ಹೋಗಲೆಂದು ಹೊರಗೆ ಹೊರಟಳು ॥ ೪ ॥

ಹಸುವಿಗೆ ಇಟ್ಟಳು ಹಾಲು ಓಗರ ।
ಬಿಸಿಮುಡ್ಡಿಯ ಗಂಡಗೆ ಚಾಚಿ ॥

---

೧ ಊ (ಖ) ಪ್ರತಿಯಿಂದ ತೆಗೆದುಕೊಂಡಿದೆ.

ಸೊಸೆಯನು ಅಟ್ಟಿಸಿ ತೊತ್ತನು ಪಾಲಿಸಿ ।
ಮೊಸರ ಕಾಸಿ ಹೆಪ್ಪ ಹಾಕಿದಳೊಬ್ಬಳು ॥ ೫ ॥

ಗಿಳಿಗೆ ಹಾಸಿವಳು ಹಾಸು ಮಂಚವನು ।
ಅಳಿಯನ ಪಂಜರದೊಳಗಿರಿಸಿ ॥
ತಳಿಗೆಯಲ್ಲಿ ತಮ್ಮನ ಮಲಗಿಸಿ ತೊಟ್ಟ- !
ಲೊಳಗೆ ಎಡೆಯನು ಮಾಡಿದಳೊಬ್ಬಳು ॥ ೬ ॥

ಅಟ್ಟವೆಂದು ಹತ್ತಿ ಅಗಳಿಯ ಮೇಲೆ ।
ಇಟ್ಟಳು ಸಾದೆಂದು ಸಗಣಿಯನು ॥
ಕಟ್ಟಬಾಯಿಗೆ ಕಾಡಿಗೆ ಹಚ್ಚಿ ।
ಕೃಷ್ಣನ ಸ್ಮರಿಸುತ ಹೊರಗೆ ಹೊರಟಳು ॥ ೭ ॥

ಅಂಗನೆ ಚೌರಿಯ ಕಾಲಿಗೆ ತಗುಲಿಸಿ ।
ಮುಂಗೈಯಲಿ ತಾಳಿಯ ಬಿಗಿದು ॥
ಸಿಂಗರ ಸರವನು ನಡುವಿಗೆ ಕಟ್ಟಿ ।
ರಂಗನ ಸ್ಮರಿಸುತ ಹೊರಟಳೊಬ್ಬಳು ॥ ೮ ॥

ಕಟ್ಟಿ ಮುತ್ತಿನೋಲೆ ಮೊಣಕಾಲ್ಗಳಿಗೆ ।
ಗಟ್ಟಿ ಕಂಕಣವ ಕಿವಿಗಿಟ್ಟು ॥
ತೊಟ್ಟಲೊಳಗೆ ಶಿಶು ಅಳುವುದ ಕಂಡು ।
ಕಟ್ಟಿದ ನೆಲುವನು ತೂಗಿದಳೊಬ್ಬಳು ॥ ೯ ॥

ತರುಣಿಯೊಬ್ಬ ಸಂನ್ಯಾಸಿಯ ಕಂಡು ।
ನೆರೆಮನೆ ಕೂಸೆಂದೆತ್ತ ಬರಲು ॥
ಅರಿದಾವ ಗಾಳಿ ಸೋಕಿತೆನುತಲಿ ।
ಪುರಂದರವಿಠಲನು ನಗುತಿದ್ದನು ಸಖಿ ॥ ೧೦ ॥

೯೬

ರಾಗ— ಮಧ್ಯಮಾವತಿ ತಾಳ— ಆದಿ

೧ ಆಡಿದನೋಕುಳಿಯ—ನಮ್ಮ ರಂಗ ।
ಆಡಿದನೋಕುಳಿಯ ॥ ಪ ॥

ಕುಂದದ ಕಸ್ತುರಿಯ—ಅಳಿ- ।
ಗಂಧದ ಓಕುಳಿಯ ॥
ಬಂದರು ಹೊರಗಿನ ನಾರಿಯರಾಡುತ ।
ಚೆಂದದ ಜೀಕುಳಿಯ ॥ ೧ ॥

ಪಟ್ಟೆಮಂಚದ ಮೇಲೆ—ನಮ್ಮ ರಂಗ ।
ಇಟ್ಟ ಮುತ್ತಿನ ಹಾರ ॥
ಬಟ್ಟಕುಚಕೆ ಕಣ್ಣಿಟ್ಟು ಒಗೆದನು ।
ಕುಟ್ಟದನೋಕುಳಿಯ ॥ ೨ ॥

ಆರು ಹತ್ತು ಸಾವಿರ—ಗೋಪ ।
ನಾರಿಯರನು ಕೂಡಿ ॥
ಮಾರನಯ್ಯ ಶ್ರೀಪುರಂದವಿಟ್ಠಲ ।
ಹಾರಿಸಿ ಜೀಕುಳಿಯ ॥ ೩ ॥

---

೧ ಊ (ಚ) ಪ್ರತಿಯೊಂದರಲ್ಲಿಯೆ ಸಿಕ್ಕುತ್ತಿದೆ.

೮. ಗೋಕುಲನಿರ್ಗಮನ

೯೭

ರಾಗ— ಶಂಕರಾಭರಣ ತಾಳ—ಆದಿ

೧ ಆರೇ ರಂಗನ ಆರೇ ಕೃಷ್ಣನ ।
ಆರೇ ರಂಗನ ಕರೆಯಬಂದವರು ॥ ಪ ॥

ಗೋಪಾಲಕೃಷ್ಣನ ಪಾಪವಿನಾಶನ ।
ಈಪರಿಯಿಂದಲಿ ಕರೆಯಬಂದವರು ॥ ೧ ॥

ವೇಣುವಿನೋದನ ಪ್ರಾಣಪ್ರಿಯನ ।
ಜಾಣೆಯರರಸನ ಕರೆಯಬಂದವರು ॥ ೨ ॥

ಕರಿರಾಜವರದನ ಪರಮಪುರುಷನ ।
ಪುರಂದರವಿಠಲನ ಕರೆಯಬಂದವರು ॥ ೩ ॥

೯೮

ರಾಗ—ವರಾಳಿ ತಾಳ—ಅಟ

೨ ಅಕ್ಕ ನಂದಗೋಪನ ಅರಮನೆಯೊಳಗೊಬ್ಬ ।
ಅಕ್ರೂರ ಬಂದನಂತೆ ॥ ಪ ॥

ಹೊಕ್ಕು ಬಳಕೆಯಿಲ್ಲ ಹೊಸಬನು ಇವನಂತೆ ।
ಇಕ್ಕೋ ಬಾಗಿಲ ಮುಂದೆ ಈಗ ರಥವ ಕಂಡೆ ॥ ಅ.ಪ. ॥

---

೧ ಎ–ಓ ಪ್ರತಿಯಿಂದ ತೆಗೆದುಕೊಂಡಿದೆ.
೨ ಅ (೨) ಪ್ರತಿಯಿಂದ ಆರಿಸಿಕೊಂಡಿದೆ.

ಮಧುರಾಪಟ್ಟಣವಂತೆ ಮಾವನ ಮನೆಯಂತೆ ।
ನದಿಯ ದಾಟಲುಬೇಕಂತೆ ॥
ಎದುರು ಆರಿಲ್ಲವಂತೆ ಏನೆಂಬೆ ಏಣಾಕ್ಷಿ ।
ಉದಯದಿ ಪಯಣವಂತೆ ॥ ೧ ॥

ಒಳ್ಳೆ ವೇಳೆಗಳಂತೆ ಬಿಲ್ಲುಹಬ್ಬಗಳಂತೆ ।
ಎಲ್ಲಾ ಬೀದಿ ಸಿಂಗರವಂತೆ ॥
ಮಲ್ಲರ ಕೂಟವಂತೆ ಮತ್ತೆ ಕಾಳಗವಂತೆ ।
ಅಲ್ಲೆ ತಾಯ್ತಂದೆಗಳ ಕಾಲಿಗೆ ನಿಗಳವಂತೆ ॥ ೨ ॥

ಮತ್ತೆ ಪಾಂಡವರಂತೆ ಮೋಹದ ಸೋದರರಂತೆ ।
ಅತ್ತೆಯ ಮಕ್ಕಳಂತೆ ॥
ಸುತ್ತ ಶತ್ರುಗಳಂತೆ ಸಕಲ ಕಾರ್ಯಗಳಂತೆ ।
ಚಿತ್ತಜನಯ್ಯನ ಚಿತ್ತ ಎರಡಾಯ್ತಂತೆ ॥ ೩ ॥

ಅಲ್ಲಿ ಪುಟ್ಟಿದನಂತೆ ಅರಸನಳಿಯನಂತೆ ।
ಇಲ್ಲಿಗೆ ಬಂದನಂತೆ ॥
ಕಳ್ಳ ಕಪಟನಂತೆ ಎಂದಿಗೂ ಹೀಗಂತೆ ।
ನಿಲ್ಲದೆ ಯಶೋದೆಗೆ ಕಣ್ಣ ನೀರಂತೆ ॥ ೪ ॥

ತಾಳಲಾರೆವು ನಾವು ಪುರಂದರವಿಠಲನ ।
ಕಾಣದೆ ನಿಲಲಾರೆವೆ ॥
ಕಾಲದಲೊಂದಾಗಿ ಕಾಮಿನಿಯರು ಕೂಡಿ ।
ಆಲಸ್ಯವಿಲ್ಲದೆ ಆಣೆಯಿಡುವ ಬನ್ನಿ ॥ ೫ ॥

೯೯

ರಾಗ—ಸಾರಂಗ ತಾಳ—ಅಟ

೧ ರಂಗ ರಥವನೇರಿದನಕ್ಕ—ಮೋಹ- ।
ನಾಂಗ ನಮ್ಮ ಸೇರದೆ ಪೋಗುವನಕ್ಕ ॥ ಪ ॥

ಮಾತುಳ ಮಥುರೆಯೊಳಿಹನಂತೆ—ಅಲ್ಲಿ ।
ಮಾತಾಪಿತರಿಗೆ ಬಂಧನವಂತೆ—ಇವರು ।
ನೂತನ ಬಿಲ್ಲಿನ ಅರ್ಥಿಗಳಂತೆ ॥
ಪೀತಾಂಬರಧರನ ಪೂಜೆನೋಡುವೆನೆಂಬ ।
ಆತುರದಿಂದಿರೆ ಅಕ್ರೂರನೊಡನೆ ಈಗ ॥ ೧ ॥

ಬಲರಾಮ ಬಂಧುವಿನೊಡಗೂಡಿ—ನಂದ- ।
ನಡಿಗೆ ಯಶೋದೆಗೆ ವಂದನೆ ಮಾಡಿ—ತಾವು ।
ಬಿಡಲಾರೆವೆಂದು ಭಾಷೆಯ ನೀಡಿ ॥
ತಡೆಯೆನೆನುತ ತಾಯಿಗೆ ಭರವಸೆಯಿತ್ತು ।
ಕಡಲಶಯನನು ಕಾತರದಿಂದಲಿ ಈಗ ॥ ೨ ॥

ಮಧುರಾಪಟ್ಟಣದ ಮಾನಿನಿಯರು ಅತಿ ।
ಚದುರೆ ಚಂಚಲೆ ಚಾಪಲತೆಯರು—ನಮ್ಮ ।
ಮದನನಯ್ಯನ ಮೋಹಿಸುತಿಹರು ॥
ಕಧಿಜನಾಭ ನಮ್ಮ ಪುರಂದರವಿಟ್ಠಲ ।
ಪದುಮನಾಭನ ಪಯಣವ ನಿಲ್ಲಿಸಕ್ಕ ॥ ೩ ॥

---

೧ ಅ (ಬಿಡಿ ೪) ಒಂದರಲ್ಲಿಯೇ ದೊರೆತಿದೆ.

ಪತಿ-ಸುತರನು ಬಿಟ್ಟು—ಶ್ರೀಪತಿ ನೀನೆ ।
ಗತಿಯೆಂದು ನಂಬಿರಲು ॥
ಮತಿವಂತ ಅಕ್ರೂರನ ಜೊತೆಯೊಳು ಶ್ರೀಹರಿ ।
ರಥವನೇರಿ ತಾ ಮಧುರೆಗೆ ಪೋದ ಮೇಲೆ ॥ ೩ ॥

ಮಡದಿಯರಂತೆ ನಾವು—ಒಡೆಯನೆಂದು ।
ದೃಢದಿ ನಂಬಿದ್ದೆವಮ್ಮ ॥
ಕಡುಚೆಲ್ವ ಕೃಷ್ಣನು ನಡುನೀರಲಿ ಕೈಯ ।
ಪಿಡಿಯದೆ ಬಿಟ್ಟು ತಾ ಕಡೆಗೆ ಸಾಗಿದ ಮೇಲೆ ॥ ೪ ॥

ಅಚ್ಯುತಾನಂತನನ್ನು—ನಮ್ಮವನೆಂದು ।
ನೆಚ್ಚಿಕೊಂಡಿದ್ದೆವಮ್ಮ ॥
ಮೆಚ್ಚಿದ ಬಾಲೆಯರಿಗೆ ಹುಚ್ಚು ಹಿಡಿಸಿ ಕ್ರೂರ ।
ಹೆಚ್ಚಿದ ಮಾತನು ಕೊಚ್ಚಿ ಪೋದ ಮೇಲೆ ॥ ೫ ॥

ಮುರಲಿ ನಾದವ ಕೇಳಿ—ತರಳೆಯರೆಲ್ಲ ।
ಮರುಳಾಗಿ ಬರುತಿದ್ದೇವೆ ॥
ದುರುಳ ಮನ್ಮಥನ ಪೂಸರಳಿಗೆ ಒಪ್ಪಿಸಿ ।
ಇರುಳೇ ಮಧುರೆಗೆ ತೆರಳಿ ಪೋದ ಮೇಲೆ ॥ ೬ ॥

ಸುರತಸುಖಗಳೆಂಬ—ಶರಧಿಯೊಳು ।
ಹರುಷಪಡುತಲಿದ್ದೆವೆ ॥
ನಿರುತ ಅವನ ಗುಣ ಚರಿತೆಯ ತೋರದೆ ।
ತ್ವರದಿ ನಮ್ಮೆಲ್ಲರ ತೊರೆದು ಪೋದ ಮೇಲೆ ॥ ೭ ॥

ಕಂತುಪಿತನ ಕಾಣದೆ—ಈ ಪ್ರಾಣವು ।
ಎಂತು ನಿಲ್ಲುವುದಮ್ಮ ॥
ಅಂತರಂಗದಾಸೆ ಶಾಂತಮಾಡದೆ ಪೋದ ।
ಕಾಂತನ ಕಾಣದೆ ಭ್ರಾಂತರಾದ ಮೇಲೆ ॥ ೮ ॥

ಇಂದಿರಾಪತಿ ನಮ್ಮ—ಮಂದಿರದೊಳು ।
ಬಂದು ಹೋಗುತಲಿರಲು ॥
ಸಂದೇಹದಿ ಇವನ ಹೊಂದಿದರಿವರೆಂದು ।
ಮಂದಿಯೊಳಗೆ ಅಪನಿಂದೆಯ ಪೊತ್ತೆವಮ್ಮ ॥ ೯ ॥

ಜಾರೆಯರಾದರೆಂದು—ನಮ್ಮವರೆಲ್ಲ ।
ಸಾರಿ ಕೈಬಿಟ್ಟರಮ್ಮ ॥
ವಾರಿಜಾಕ್ಷನು ಬರಿ ದೂರಿಗೆ ಗುರಿಮಾಡಿ ।
ದಾರಿ ತೋರದೆ ಪೋದನಾರ ಸೇರುವೆವಮ್ಮ ॥ ೧೦ ॥

ಬೆರೆವುದಿನ್ನೆಂದು ನಾವು—ಶ್ರೀಹರಿ ಸಂಗ ।
ದೊರೆವುದಿನ್ನೆಂದಿಗಮ್ಮ ॥
ಕರುಣಾಕರ ನಮ್ಮ ಪುರಂದರವಿಠಲನು ।
ಕರೆದುಕೊಳ್ಳದೆ ನಮ್ಮ ತೊರೆದು ಪೋದ ಮೇಲೆ ॥ ೧೧ ॥

೧೦೨

ರಾಗ—ಮೋಹನ ತಾಳ—ಝಂಪೆ

[೧] ಏಕೆ ವೃಂದಾವನವು ಸಾಕು ಗೋಕುಲವಾಸ ।
ಏಕೆ ಬಂದೆಯೊ ಉದ್ಧವಾ ? ॥ ಪ ॥

ಸಾಕು ಸ್ನೇಹದ ಮಾತನೇಕಮಹಿಮನು ತಾನು ।
ಆ ಕುಬುಜೆಯನು ಕೂಡಿದ—ಉದ್ಧವಾ ॥ ಅ. ಪ ॥

ಬಿಲ್ಲು ಬಿಳಿಯಯ್ಯನ ಬೇಟ ನಗೆನುಡಿ ನೋಟ ।
ಇಲ್ಲದಂತಾಯಿತಲ್ಲ ॥

---

೧ ಓ ಪ್ರತಿಯಿಂದ ಆರಿಸಿಕೊಂಡಿದೆ.

ಎಲ್ಲರಿಂದಗಲಿಸಿದ ಕ್ರೂರ ಅಕ್ರೂರನವ ।
ವಲ್ಲಭನ ಒಯ್ದನಲ್ಲ ॥
ಮಲ್ಲರನು ಮರ್ದಿಸುತ ಮಾವ ಕಂಸನ ಕೊಂದ ।
ಫುಲ್ಲನಾಭನ ತಂದು ತೋರ್ರೈ—ಉದ್ಧವಾ ॥ ೧ ॥

ಅನುದಿನೊಳಾದರಿಸಿ ಅಧರಾಮೃತವನಿತ್ತು ।
ಇನಿದಾದ ಮಾತುಗಳಲಿ ॥
ಮನದ ಮರ್ಮವ ತಿಳಿದ ಮನಸಿಜಪಿತನ ಸಖವು ।
ಮನಸಿಜನ ಕೇಳಿಯಲ್ಲಿ ॥
ಕನಸಿನಲಿ ಕಂಡ ತೆರನಾಯಿತಾತನ ಕಾಂಬು- ।
ವನಕ ಬದುಕುವ ಭರವಸೆ ಹೇಳು—ಉದ್ಧವಾ ॥ ೨ ॥

ಕರುಣನಿಧಿಯೆಂಬುವರು ಕಪಟನಾಟಕದರಸು ।
ಸರಸ ವಿರಸವ ಮಾಡಿದ ॥
ಸ್ಮರಿಸಿದವರನು ಕಾಯ್ವ ಬಿರುದುಳ್ಳ ಸಿರಿರಮಣ ।
ಮರೆದು ಮಧುರೆಯ ಸೇರಿದ ॥
ಪರಮಭಕ್ತರ ಪ್ರಿಯ ಪುರಂದರವಿಟ್ಠಲನ ।
ನೆರೆಗೂಡಿಸೈ ಕೋವಿದ—ಉದ್ಧವಾ ॥ ೩ ॥

೯. ವಿವಿಧ ಭಾವಲೀಲೆ

೧೦೩

ರಾಗ—ಮೋಹನ ತಾಳ—ಆದಿ

೧ ಮರೆತೆಯೇನೋ ರಂಗ—ಮಂಗಳಾಂಗ ॥ ಪ ॥

---

೧ ಓ ಪ್ರತಿಯೊ ದರಲ್ಲಿಯೆ ಸಿಕ್ಕುತ್ತಿದೆ.

ಕೋಲು ಕೈಯಲಿ ಕೊಳಲು, ಜೋಲುಗಂಬಳಿ ಹೆಗಲ ।
ಮೇಲೆ ಕಲ್ಲಿಯ ಚೀಲ ಕಂಕುಳಲಿ ॥
ಕಾಲಿಗೆ ಕಡಗವು ಕಾಯುತ ಹಸು ಹಿಂಡ ।
ಬಾಲಕರ ಮೇಳದಿ ಇದ್ದೆಯೊ ರಂಗ ॥ ೧ ॥

ಕಲ್ಲುಮಣಿ ಕವಡಿ ಚಿನ್ನಿ ಗುಳ್ಳೆಗುಂಜಿ ಒಡವೆ ।
ಎಲ್ಲವು ನಿನ್ನ ಸರ್ವಾಂಗದಲಿ ॥
ಅಲ್ಲಲ್ಲಿಗಳವಟ್ಟು ನವಿಲುಗರಿಯ ದಂಡೆ ।
ಗೊಲ್ಲ ಮಕ್ಕಳ ಕೂಡೆ ಸಲ್ಲಾಪವಾಡುತೆ ॥ ೨ ॥

ಸಿರಿದೇವಿ ಬಂದು ಸೇರಿದ ಬಳಿಕ ಲೋಕದೊಳಗೆ ।
ಸಿರಿಯರಸನೆಂಬುವರು ॥
ವರಮುಖ್ಯಪ್ರಾಣವಂದಿತ ಉಡುಪಿಯ ।
ಸಿರಿ ಪುರಂದರವಿಠಲ ಶ್ರೀಕೃಷ್ಣ ॥ ೩ ॥

೧೦೪

ರಾಗ—ಕೇದಾರಗೌಳ ತಾಳ—ಆಟ

೧ ಕೊಟ್ಟ ಸಾಲ ಕೊಡದೆ ಭಂಡಾಟ ಮಾಡುತಿಹನೆ ।
ಎಷ್ಟು ಕೇಳಿದರೆನಗೆ ಓಯೆನ್ನದಿಹನೆ ॥ ಪ ॥

ಭರದಿ ಕೇಳಲು ಜಲದಿ ಕಣ್ಣ ಬಿಡುತಿಹನೆ ।
ತರುಬಿ ಕೇಳಲು ಕಲ್ಲು ಹೊತ್ತು ನಿಂತಿಹನೆ ॥
ಮರಳಿ ಕೇಳಲು ಊರ ಅಡವಿ ಸೇರುವನೆ ।
ಇರುಳು ಹಗಲೆಲ್ಲ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳದಿಹನೆ ॥ ೧ ॥

---

೧. ಇ ಪ್ರತಿಯಿಂದ ತೆಗೆದುಕೊಂಡಿದೆ.

ಕಂಡು ನಿಲ್ಲಿಸಲೊಂದು ಕಾಲಲಿ ನಿಲುವನೆ ।
ಕೊಂಡ ಸಾಲಕೆ ಕೊಡಲಿ ಪಿಡಿದು ನಿಲ್ಲುವನೆ ॥
ಉಂಡರಾಣೆಯೆಂದು ಉಪವಾಸವಿರುವನೆ ।
ಬಂಡನಂದದಿ ಠಕ್ಕುಟೌಳಿ ನಡಿಸುವನೆ ॥ ೨ ॥

ಕೆಟ್ಟಬಯಲುಲಜ್ಜೆ ಹೇವ ತೊರೆಯುವನೆ ।
ಕೊಟ್ಟು ಪೋಗೆನ್ನಲು ಕಲಿಯು ಆಗುವನೆ ॥
ಸೃಷ್ಟಿಗೊಡೆಯ ಶ್ರೀರಂಗಪಟ್ಟಣದ ಪುರಂದರ ।
ವಿಟ್ಠಲೇಶನು ನಮ್ಮ ಪಶ್ಚಿಮರಂಗನಾಥನು ॥ ೩ ॥

೧೦೫

ರಾಗ – ಶಂಕರಾಭರಣ ತಾಳ – ಅಟ

ಎಂಥವನೆಂಥವನೆ ರಂಗಯ್ಯ ।
ಎಂಥವನೆಂಥವನೆ ? ॥ ಪ ॥

ಆಗಮವನು ತಂದವನೆ—ರಂಗ ।
ಬೇಗದಿ ಗಿರಿಯ ಪೊತ್ತವನೆ ॥
ಮೂಗಿಂದ ಭೂಮಿಯನೆತ್ತಿದನೆ—ಶಿಶು ।
ಕೂಗಲು ಕಂಭದಿಂದೊದಗಿದನೆ ॥ ೧ ॥

ಧರಣಿಯ ಈರಡಿ ಮಾಡಿದನೆ—ಭೂ- ।
ಸುರನಾಗಿ ಪರಶುವ ಧರಿಸಿದನೆ ॥
ಭರದಿ ಕೋಡಗ ಹಿಂಡ ಕೂಡಿದನೆ—ಫಣಿಯ ।
ಶಿರದಲಿ ಕುಣಿಕುಣಿದಾಡಿದನೆ ॥ ೨ ॥

---

೧ ಓ ಪ್ರತಿಯಿಂದ ತೆಗೆದುಕೊಂಡಿದೆ.

ಉಟ್ಟಿದ್ದ ಬಟ್ಟೆಯ ಬಿಸುಟಿಹನೆ ರಂಗ ।
ದಿಟ್ಟ ತೇಜಿಯನೇರಿ ಮೆರೆಯುವನೆ ॥
ದುಷ್ಟರನೆಲ್ಲ ಸಂಹರಿಸಿದನೆ—ನಮ್ಮ ।
ದಿಟ್ಟ ಪುರಂದರವಿಟ್ಠಲನೆ ॥ ೩ ॥

೧೦೬

ರಾಗ—ಯದುಕುಲಕಾಂಬೋದಿ ತಾಳ—ತ್ರಿಪುಟ

೧ ಇವಗೇಕೆ ಪರಿಮಳ ಇವಗೇಕೆ ಶೃಂಗಾರ ।
ನವನೀತ ಚೋರ ನಾರುವ ಗೊಲ್ಲಗೆ ॥ ಪ ॥

ಹೊಲಸು ಮೈಯವಗೇಕೆ ಹೊಸ ಕಸ್ತೂರಿಯ ಲೇಪ ।
ತಲೆದೋರದವಗೇಕೆ ದಟ್ಟ ಪುನುಗು ।
ಬಲು ಕೇಶದವಗೇಕೆ ಬಾವನ್ನದ ಲೇಪ ।
ಸಲೆಘೋರರೂಪಿಗೇಕೆ ನೊಸಲ ಸಾದು ॥ ೧ ॥

ತುಲಸಿಮಾಲೆಯ ಧರಿಸಿದವಗೇಕೆ ಜವ್ವಾಜಿ ।
ಕೊಲೆಗಡುಕಗೇಕೆ ಕುಂಕುಮತಿಲಕ ॥
ಅಲೆದಾಡುವವಗೇಕೆ ಅಂಗರಾಗದ ಸುಖ ।
ಕಳವು ಮಾಡುವವಗೇಕನಂಗ ಸೊಬಗು ॥ ೨ ॥

ಪರಸತಿಯ ಬಯಸುವಗೆ ಪನ್ನಗಶಯನವೇಕೆ ।
ಹರಿದಾಡುವನಿಗೇಕೆ ಅಡಪ-ಡವಿಕೆ ॥
ಸಿರಿದೇವಿ ಶೃಂಗಾರಗೈದಃ ವರಿಸಿದ ಬಳಿಕ ।
ಧರೆಗಧಿಕನಾದನೀ ಪುರಂದರವಿಠಲ ॥ ೩ ॥

---

೧ ಇ ಪ್ರತಿಯೊಂದರಲ್ಲಿ ಸಿಕ್ಕುತ್ತಿದೆ.

೧೦೭

ಸುಳಾದಿ

ಧ್ರುವತಾಳ

೧ ಕಡಗ ಕಂಕಣ ಕಟಿಯ ತೊಡರ ಸಮುಚರಣದ ।
ಹೇಮವರ್ಣ ಶ್ಯಾಮ ಕೋಮಲಾಂಗ ।
ಅಹೋ ಗೋಪಿಯರ ಮೋಹಿಸುತ್ತಿದೆ ।
ಅಹೋ ಜಗಜ್ಜನರ ಪಾಲಿಸುತ್ತಿದೆ ।
ಪುರಂದರವಿಟ್ಠಲನ ಬಾಲಲೀಲೆ ॥ ೧ ॥

ಮಟ್ಟಿತಾಳ

ಪೊಂಬಟ್ಟೆಯ ಮೇಲೆ ಕಾಂಚಿಯ ದಾಮ ಗುಡಿಗಟ್ಟಿ ।
ಜಂಬು-ಚೂತದೆಳದಳಿರುಗಳ ಮುಕುಟ ಮೇಲೆ ಕಟ್ಟಿ ।
ಕೊಂಬು ಕೊಳಲು ತುತ್ತೂರಿ ಮೌರ್ಯಗಳು ।
ಭುಂ ಭುಂ ಭುಂ ಭುಂ ಝುಂ ಝುಂ ಝುಂ ಝುಂ ।
ಎಂಬ ರಾಮಕೃಷ್ಣ ಗೋಪರುಗಳ ।
ಸಂಭ್ರಮ ಸುರರ ಸೋಲಿಸಿತು ಜಂಭಭೇದಿ ಸ್ವ- ।
ಯಂಭುವ ಮುಖ್ಯ ಸುರವಂದಿತ ತಿರು- ।
ವೆಂಗಳಪ್ಪ ಪುರಂದರವಿಠಲರಾಯ ॥ ೨ ॥

ತ್ರಿವುಡೆತಾಳ

ಜಯಜಯ ಸಿರಿನಾರಸಿಂಹ ದುರಿತಭಯ ನಿವಾರಣ ।
ಜಯಜಯ ಸಿರಿದಿವ್ಯಸಿಂಹ ಪುರಂದರವಿಟ್ಠಲರಾಯ ॥ ೩ ॥

---

೧ ಇ (ಮುದ್ರಿತ), ತ ಪ್ರತಿಗಳಿಂದ ಆರಿಸಿಕೊಂಡಿದೆ.

ಅಟತಾಳ

ಅಹಂಕಾರ ಮಮಕಾರವಳಿಯದೆ ।
ವಿಹಂಗಗಮನ ಸಿಕ್ಕುವನೆ ಮರುಳೆ ? ।
ಕಾಮಕ್ರೋಧವ ಬಿಡದನಕ ।
ಪುರಂದರವಿಟ್ಠಲನು ಸುಲಭನೆ ಮರುಳೆ? ।

ಆದಿತಾಳ

ವಾಮನ ವಾಸುದೇವ ಪದುಮನಾಭ ಹರಿ ।
ದಾಮೋದರ ನರಹರಿ ಮಾಧವ ಸಿರಿಧರ ।
ನಾರಾಯಣ ಹರಿ ಸಿರಿವತ್ಸಾಂಕಿತ ।
ವಾರಿಜದಳಲೋಚನ ಭೂರಮಣ ।
ಅಚ್ಯುತಾನಂತ ಗೋವಿಂದ ಮುಕುಂದ ಪುರು- ।
ಷೋತ್ತಮ ಶ್ರೀಹರಿ ನಾರಾಯಣ ।
ಪ್ರದ್ಯುಮ್ನ ಸಂಕರುಷಣದೇವ ಅನಿ- ।
ರುದ್ಧ ಪುರಂದರವಿಠಲ ಸರ್ವೋತ್ತಮ ॥ ೫ ॥

ಜತೆ

ಕಾಯಕರಣಗಳಿಂದ ಜೀಯ ಕಾಯಬೇಕೆನ್ನ ।
ಕಾಯ್ದುಕೊಳ್ಳೊ ಪುರಂದರವಿಠಲ ನೀಯೆನ್ನ
ಕಾಯ್ದುಕೊಳ್ಳೆನ್ನ ॥

೧೦೮

ಸುಳಾದಿ

ಧ್ರುವತಾಳ

೧ ಕೆಲವರು ಕೆಂದಾವರೆ ಹಾಸಿ ಪವಡಿಸೆನೆ ಪವಡಿಸುವೆ ।
ಕೆಲವರುಪಬರ್ಹಣವ ಈಯಲು ನೀನಾನುವೆಯೊ ।
ಕೆಲವರು ಕೇತಕಿ ಚಾಮರ ಬೀಸಲು ನೀನಲಿವೆ ।
ಕೆಲವರು ಪಾದಪದುಮಗಳ ಒತ್ತಲು ನೀನೊಲಿವೆ ।
ಕೆಲವರು ತೋಳ್ದೊಡೆ ವೈವೊಗವಿಂಸಿ ಅಪ್ಪಲು ಮುರಳಿ
ಅಪ್ಪುವೆ ।
ಕೆಲವರು ಕೊಂಬು ಕೊಳಲು ತುತ್ತೂರಿ ಮೌರ್ಯಗಳ ಬಾರಿಸೆ
ನೀನೊಲಿವೆ ।
ಕೆಲವರು ಮಂದ್ರ ಮಧ್ಯಮ ತಾರದಿ ಅನೇಕ ರಾಗಗಳ ಪಾಡೆ ।
ಝುಣ ಝುಣ ಝುಣರೆಂದುಗ್ಗಡಿಸೆ ಕೆಲವರು ।
ಧಿಮ್ ಧಿಮ್ ಧಿಮ್‌ಧಿಮಿಕೆನುತಲಿ ಕೆಲವರು ನೃತ್ಯವಾಡೆ
ಸುಖಿಸುವೆ ।
ಜಲಜಾಕ್ಷ ಏನಿನ್ನಿವರ ಪುಣ್ಯವೆಂತು ಬಣ್ಣಿಪೆ ।
ಹಲಧರನು ನಿನ್ನೊಡನೆ ನಿನ್ನೊಳಾಡುವ ಗೋಪ ಗೋಪಿ ಗೋ- ।
ಗೋಕುಲಕೆ ನಮೋ ಪುರಂದರಪುರಲ ॥ ೧ ॥

ಮಟ್ಟಿತಾಳ

ನಖದ ಬೆಳಕು ಚಂದ್ರ-ಸೂರ್ಯರ ಸೋಲಿಸಿ ಮೆರೆಯುತಿದೆ
ನೋಡು ।
ಮುಖದಧಿಪತಿಯೆ ನಿನ್ನ ಸರ್ವಾಂಗದ ಕಾಂತಿ
ಲಾವಣ್ಯಗಳನೆ ಕಂಡು ।

---

೧ ಇ (ಮುದ್ರಿತ) ಪ್ರತಿಯೊಂದರಲ್ಲಿಯೆ ಸಿಕ್ಕಿದೆ.

ಸುಖಿಸಿದರಂತವರು ನಿನ್ನೊಡನೆ ಇದ ।
ನಿಖಿಳ ಜಗತ್ಕಾರಣ ನೀನೆ ಬಲ್ಲೆ ।
ಮಕರಕುಂಡಲಾಭರಣವೆಸೆಯೆ ।
ವಿಖನಸಾರ್ಚಿತ ಶ್ರೀಪುರಂದರವಿಠಲರಾಯ ॥ ೨ ॥

ತ್ರಿವುಡೆತಾಳ

ರತ್ನಮುಕುಟವು ರತ್ನಮುಕುಟದಂತೆ ।
ರತ್ನಮುಕುಟಕೆ ತುಂಬೆಯೆರಗಲು ।
ಕತ್ತಾವರೆ ವೀರೆಯ ದಂಡೆ ಮೆರೆಯೆ ।
ಪೀತಾಂಬರ ಕಾಂಚೀದಾಮಾದಿ ಶೋಭಿತ ।
ಚಿತ್ತವಲ್ಲಭ ಪುರಂದರವಿಟ್ಠಲನೊಳು ।
ಉತ್ತರೋತ್ತರದ ಶೃಂಗಾರವವ್ವ ॥ ೩ ॥

ಅಟತಾಳ

ಅನಂತವೇದಸಮೂಹಗಳಿಂದಲಿ ।
ಅಜಾದಿಸುರರು ಅರಸಲೇತಕ್ಕಿನ್ನು ? ।
ಆ ನಂದ ಯಶೋದೆಯರ ಮನೆಯಲ್ಲಿ ।
ವೃಂದಾವನದಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡನವ್ವ ।
ನಂದ–ನಂದನ ಕಂದ ಪುರಂದರವಿಟ್ಠಲ ।
ಪರದೇವತೆ ಈತನಲ್ಲವೇನವ್ವ ! ॥ ೪ ॥

ಆದಿತಾಳ

ಬೆಣ್ಣೆಯ ಬಟ್ಟಲ ಕಂಡು ಒರಳ ಮೇಲೇರಿಕೊಂಡು ।
ಚಿಣ್ಣರಿಗೆ ತುತ್ತೀವ ಠಕ್ಕುತನವೇನೆಂದು ।
ಕಣ್ಣ ಝೋಂಕರಿಸುತ್ತ ಕಂಜಾಕ್ಷ ಎಂದು ಗೋಪಿ ।
ದೊಣ್ಣೆಯ ಕೊಂಡಟ್ಟಿದಳಪ್ರತಿಮಪ್ರಭಾವನ ।
ಹೆಣ್ಣೇನು ನೋಂತಳು ಪುರಂದರವಿಠಲನ ।
ಕಣ್ಣಿಯಲ್ಲಿ ಕಟ್ಟಿ ಆಳಿದಳು ವಿಶ್ವಕಾಯನ ॥ ೫ ॥

ಜತೆ

ನಂದ ದಾಮುವ ಚಿಟ್ಟು ಕಂದನ ಬಿಗಿದಪ್ಪಿ ।
ಅಂದು ವಂದಿಸಿದನು ಪುರಂದರವಿಠಲನ ॥

೧೦೯

ಸುಳಾದಿ

ಧ್ರುವತಾಳ

೧ ರತಿಪತಿಪಿತನೆಂತೆಂಬ ಚೆಲುವ ನೀನುಳಿದು ।
ಕ್ಷಿತಿಯಲಿ ವರಾಹರೂಪ ಧರಿಸುವರೇನೊ ಹರಿಯೆ ।
ಸಿರಿ-ಭೂದೇವಿಯರು ಸತಿಯರಾಗಿರಲು ।
ಅಡವಿಯೊಡಾಳುವ ಕರಡಿಯ ಮಗಳನು ಮೆಚ್ಚುವರೆ? ।
ಪುರಾಣಪುರುಷೋತ್ತಮನೆ ನೀನಮೃತಕೆ ।
ನಾರಾಯಣಿಯಾಗಿ ಮೋಹಿಪರೆ? ।
ಜಗಕಾಶ್ಚರ್ಯ ಚಾರಿತ್ರ್ಯವುಂಟೆ, ಎಲೆ ದೇವ ।
ಪುರಂದರವಿಠಲ ದೇವರದೇವ ।
ಶರಣಾಭರಣವೆ ನಿನಗೆ ನಾನು ನಮೋ ಎಂಬೆ ॥ ೧ ॥

ಮಟ್ಟತಾಳ

ಜ್ಞಾನ ಭಕುತಿ ಏನು ಇಲ್ಲದ ಹೀನನಾದ ಕಾರಣ ।
ನಾನು ನನ್ನದೆಂಬ ಹಮ್ಮು ಮಮತೆಗಳು ।
ಏನ ಮಾಡಲು ಬೆನ್ನ ಬಿಡವು ।
ನೀನೇ ಸ್ವತಂತ್ರನು ನಿನ್ನ ದಾಸನು ನಾನು ।
ಎನಿಸೆನು ಪುರಂದರವಿಠಲ ॥ ೨ ॥

೧ ಇ (ಮುದ್ರಿತ) ಎ-ಪ ಪ್ರತಿಗಳಿಂದ ಅರಿಸಿದೆ.

ತ್ರಿವಿಡೆ

ನಾನೊಬ್ಬನೆ ನಿನ್ನ ದಾಸನಾದೆನು ದೇವ ।
ನೀನೊಬ್ಬನೆ ಎನ್ನ ಸ್ವಾಮಿಯಾದೆಯೊ ದೇವ ।
ಏನೆಂದಾಡುವೆ ಅಳವಡುವೆ ಪಾಡುವೆ ।
ದೀನನೆನ್ನುತ ಕಾಯೊ ಹೊದ್ದಿದೆನು ನಿನ್ನ ।
ಮಾಣೊ ಛಲವ ಪುರಂದರವಿಠಲ ॥ ೩ ॥

ಅಟತಾಳ

ಬಿಲ್ಲು ಮುರಿಯೊ ದನುಜರ ಹೊಯ್ಯೊ, ಕೃಷ್ಣ ।
ಮಲ್ಲ ಬಂದನು ಕಾಣೊ ಮಥುರಿಗೆ ।
ಹುಲ್ಲುಮಲ್ಲರ ತಿವಿಯೊ ।
ಖುಲ್ಲ ಮಾನವರ ಕೊಲ್ಲೊ, ರಂಗ ।
ಮಲ್ಲ ಬಂದನು ಕಾಣೊ ಮಥುರಿಗೆ ।
ಬಲ್ಲಿದ ನಮ್ಮ ಪುರಂದರವಿಠಲ ।
ಬಲ್ಲಿದ ಕಾಣೊ, ಊರ್ಜಿತ ಕಾಣೊ ಮಲ್ಲ ಕೃಷ್ಣ ॥ ೪ ॥

ಏಕತಾಳ

ಗಜವನಟ್ಟಿ ರಜಕರ ಮುರಿದೊಟ್ಟಿ ।
ಮಾವನ ಮಡಿಯುಟ್ಟು ಕುಬುಜೆ ತಂದ ದಿವ್ಯ ।
ಗಂಧವ ಪೂಸಿ ದಾಮ-ಸುದಾಮರ ಪೂಗಳ ಮುಡಿದು ।
ಮಾವನ ಮಡುಹಿದೆ ಪುರಂದರವಿಠಲ ।
ಬಿಡದೆ ಎನ್ನ ಮನದಲಿ ॥ ೫ ॥

ಜತೆ

ಜ್ಞಾನಂ ದೇಹಿ ಭಕುತಿ ವಿರಕುತಿ— ಅ- ।
ನ್ಯೂನಂ ದೇಹಿ ಪುರಂದರವಿಠಲ ॥

ರಾಗ—ಭೈರವಿ ತಾಳ—ಝಂಪೆ

೧ ಜಯಮಂಗಳಂ ನಿತ್ಯ ಶುಭಮಂಗಳಂ ||

ಶ್ರೀವತ್ಸಲಾಂಛನಗೆ ಕ್ಷೀರಾಬ್ಧಿವಾಸಗೆ |
ಗೋವರ್ಧನೋದ್ಧಾರ ಗೋವಿಂದಗೆ ||
ಮಾವ ಕಂಸನ ಕೊಂದು ಮಕರಕುಂಡಲ ಧರಿಸಿ |
ಜೀವಾತ್ಮನಾದ ಚಿನ್ಮಯರೂಪಗೆ || ೧ ||

ಅಂಬುಧಿಯ ಶಯನಗೆ ಅಖಿಲಭೂತೇಶಗೆ |
ತುಂಬುರು-ನಾರದ ಮುನಿವಂದ್ಯಗೆ ||
ಎಂಬತ್ತುನಾಲ್ಕು ಲಕ್ಷ ಯೋನಿಗಳ ರಾಶಿಯನು |
ಗೊಂಬೆಯನು ಮಾಡಿ ಕುಣಿಸುವ ದೇವಗೆ || ೨ ||

ಕಂದರ್ಪನಯ್ಯನಿಗೆ ಕೋಟಿಲಾವಣ್ಯನಿಗೆ |
ಸುಂದರ ಮೂರುತಿ ಹರಿಸರ್ವೋತ್ತಮನಿಗೆ ||
ಕಂದ ಪ್ರಹ್ಲಾದನ ಕಾಯ್ದ ದೇವನಿಗೆ ಆರ |
.... || ೩ ||

ಪನ್ನಂಗಶಯನಗೆ ಪಾವನ್ನಚರಿತಗೆ |
ಸನ್ನುತರಾದ ಸಜ್ಜನ ಪಾಲಗೆ ||
ಎನ್ನೊಡೆಯ ಸಿರಿದೇವಿಯರಸು ಮುದ್ದುರಂಗಗೆ |
ತನ್ನ ನಂಬಿದವರನು ಸಲಹುವವಗೆ || ೪ ||

ಕರಿರಾಜವರದಗೆ ಕರುಣಾಸಮುದ್ರಗೆ |
ಗರುಡಗಮನನಿಗೆ ವೈಭವಹಾರಗೆ ||
ವರಪುರಂದರವಿಠಲ ಕಂಬುಕಂದರನಿಗೆ |
ಅರವಿಂದನಾಭನಿಗೆ ಅಜನ ಪಿತಗೆ || ೫ ||

---

೧ ಅ (ಬಿಡಿ ೧) ಪ್ರತಿಯಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ಸಿಕ್ಕಿದೆ.

ಪರಿಶಿಷ್ಟ ೧

೧ ಗೋಕುಲಭಾಗ್ಯ

ಕನ್ನಡ ಹರಿದಾಸರು ಸ್ವಗತಭೇದವಿವರ್ಜಿತ ಶ್ರೀಹರಿಯ ಉಪಾಸಕರು; ಆದರೂ ಅವರು ಶ್ರೀವಿಟ್ಠಲನ ಭಕ್ತರಾದುದರಿಂದ, ತಮ್ಮ ಉಪಾಸನೆಗೆ ಪ್ರಾಮುಖ್ಯ ವಾಗಿ ಶ್ರೀಕೃಷ್ಣನನ್ನೇ ಸ್ವೀಕರಿಸಿದ್ದಾರೆ. ದಾಸರು ದಶಾವತಾರದ ಎಲ್ಲ ಮಹಿಮೆ ಗಳನ್ನು ಹೇಳಿರುವರಾದರೂ, ಶ್ರೀಕೃಷ್ಣನ ಮಹಿಮೆಯನ್ನು ಹೇಳುವಾಗ ಅದೊಂದು ವಿಲಕ್ಷಣ ಭಾವನಾಪರವಶರಾದುದು ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. ಶ್ರೀಕೃಷ್ಣನು ಪೂರ್ಣಾ ವತಾರಿ. ಅವನ ಲೀಲೆಗಳು ಅನಂತವಾಗಿವೆ. ಈ ಅವತಾರದಲ್ಲಿ ಅಸುರರನ್ನು ನಿಗ್ರ ಹಿಸಿದಷ್ಟು ಬೇರೆ ಯಾವ ಅವತಾರದಲ್ಲಿಯೂ ನಿಗ್ರಹಿಸಿದುದು ಕಾಣುವುದಿಲ್ಲ. ಅಲ್ಲದೆ ಶ್ರೀಕೃಷ್ಣನ ಬಾಲಲೀಲೆ, ಗೋಪಿಕಾವಿನೋದ, ವೇಣುವಿನೋದ ಮುಂತಾದ ರಸ ನಿರ್ಮಿತಿಗೆ ಸಾಕಷ್ಟು ವಸ್ತುಗಳನ್ನು ಒದಗಿಸಿಕೊಡುವುದು. ಇನ್ನೊಂದು ಮಾತೆಂದರೆ ವಿಟ್ಠಲ, ವೆಂಕಟೇಶ ಇವೆಲ್ಲ ಶ್ರೀಕೃಷ್ಣನವೇ ರೂಪವೆಂದು ಪುರಾಣಗಳಲ್ಲಿ ಹೇಳ ಲಾಗಿದೆ. ಆದುದರಿಂದಲೇ ಪುರಂದರದಾಸರು ಕೃಷ್ಣಲೀಲೆಯ ಬಗೆಗೆ ಅನೇಕ ಕೀರ್ತನೆಗಳನ್ನು ರಚಿಸಿದ್ದಾರೆ. ನಮಗೆ ಇಲ್ಲಿ ದೊರೆತಿರುವುದಕ್ಕಿಂತ ಇನ್ನೂ ಎಷ್ಟೋ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಅವರು ಕೀರ್ತನೆ-ಸುಳಾದಿಗಳನ್ನು ರಚಿಸಿರಬಹುದಾಗಿದೆ. ಆದರೆ ಅವೆಲ್ಲ ಸಿಕ್ಕುವುದು ಎಂತಹ ಮಾತೊ. ಹೆಚ್ಚಿನ ಸಂಶೋಧನ ನಡೆದರೆ ಕೃಷ್ಣಲೀಲೆಯ ಕೃತಿಗಳು ಇನ್ನೂ ಸಿಕ್ಕಬಹುದಾಗಿದೆ! ಶ್ರೀಕೃಷ್ಣಲೀಲೆಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ದಾಸರ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುವ ಒಂದು ವಿಶೇಷ ಸಂಗತಿಯೆಂದರೆ, ರಾಧಾಪ್ರೇಮದ ಅಭಾವ. ರಾಧೆಯ ಹೆಸರನ್ನು ದಾಸರು ಎಲ್ಲಿಯೂ ಹೇಳಿಲ್ಲ.

೧ನೆಯ ಹಾಡು

ಈ ಹಾಡಿನಲ್ಲಿ—ಬಲರಾಮ-ಕೃಷ್ಣರು ಮನೆಗೆ ಬಂದಿದ್ದಾರೆ. ಬಾಗಿಲ ತೆರೆಯಿರಿ ಎಂಬ ಬಗೆಯನ್ನು ಪರಿಪೋಷಿಸಲಾಗಿದೆ. ಕೃಷ್ಣಲೀಲೆಗೆ ಈ ಕೀರ್ತನೆಯನ್ನು ನಾವು ಮಂಗಲಾಚರಣದಂತೆ ಬಳಸಿಕೊಂಡಿದ್ದೇವೆ.

೧ **ಮಕರಕುಂಡಲ**=ಮೊಸಳೆಯಾಕಾರದ ಕುಂಡಲ.

ನೀಲಮುತ್ತು=ನೀಲ ಮತ್ತು ಮುತ್ತುಗಳು.

ಸುಖ=ಆನಂದ.

೨ **ತುರುಬಿ**=ಧರಿಸಿಕೊಂಡು.

ಮಿಂಡೆ=ಹರಯದ ಹೆಂಗಸು.

ಭಂಡು=ಚೇಷ್ಟೆಯಿಂದ ಸಾಕುಸಾಕೆನಿಸುವುದು.

೩ **ಪೊಕ್ಕುಳಲ್ಲಿ ... ದೇವದೇವನು.** (ಭಾಗ ೩–೮ ಭಾರತ. ಆದಿ ೧).

ಚಿಕ್ಕ ಉಂಗುಟದಿ.... ಸಾತನು. (ಭಾಗ ೩–೧೭).

೨ನೆಯ ಹಾಡು

ಈ ಹಾಡಿನಲ್ಲಿ, ಮಾತೆ ಯಶೋದೆಯ ಮಹದ್ಭಾಗ್ಯವನ್ನು ಕುರಿತು ದಾಸರು ವಿವಿಧ ಉದಾರಣೆಗಳೊಂದಿಗೆ ವಿವರಿಸಿದ್ದಾರೆ.

೧ **ಗೋಪಿ**=ಯಶೋದೆ.

ತೋಳಂಬಲಿ = ಬಳ್ಳಿಯಂತಿರುವ ತೋಳುಗಳಿಂದ (ತೋಳ್ + ಹಂಬಲಿ).

೨ **ವಿಧಿಜನಕ**=ಬ್ರಹ್ಮನ ತಂದೆ (ಶ್ರೀಹರಿ).

ತಕ್ಕೈಸು=ಅಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳು.

೫ **ಅಂಗಜಪಿತ**=ಕಾಮನ ತಂದೆ.

ಬಿಂದುಲಿ=ಮಕ್ಕಳ ಮುಂಗೈಯಲ್ಲಿ ಇಡುವ ಚಿನ್ನದ ಆಭರಣ.

೭ **ಉಪ್ಪು-ಬೇವುಗಳ ನಿವಾಳಿಸಿ**=ದೃಷ್ಟಿತೆಗೆದು (ಇದರಲ್ಲಿ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ವಿಧಾನಗಳಿವೆ.)

೭ **ಗುಮ್ಮ**=ಬಾವಾ.

೮ **ವಿಸೊ ಬೊಮ್ಮಾಂಡವ.... ಇರಿಸಿದ**=ಅನೇಕ ಬ್ರಹ್ಮಾಂಡಗಳನ್ನು ಹೊಟ್ಟೆಯೊಳಗೆ ಇರಿಸಿಕೊಂಡ.

ರಾಶಿದೈವ=ದೇವರು-ದಿಂಡರು.

ವಿ. ಸೂ. :— ನುಡಿ ೨–೫ ಮತ್ತು ೮ ನುಡಿಗಳಲ್ಲಿ ವಿರೋಧಾಭಾಸ ಅಲಂಕಾರ ವಿದೆ.

೩ನೆಯ ಹಾಡು

೧ **ವಟದೆಲೆಯ........ಪೀರುವನ**=(ವಿಷ್ಣು ಪುರಾಣ).

ತ್ವಂ ಸಂಭೃತೋಮೇ ಜಠರೇಣ ನಾಥ ।
ಕಥಂನು ಯಸ್ಯೋದರ ಏತ ನಾಸೀತ್ ॥
ವಿಶ್ವಂ ಯುಗಾಂತೇ ವಟಪತ್ರ ಏಕಃ ।
ಶೇತೇಸ್ಮ ಮಾಯಾಶಿಶುರಂಘ್ರಿಪಾನಃ ॥ (ಭಾಗ ೩-೩೩-೮)

೩ **ಗಣನೆಯಿಲ್ಲದನ**=ಎಣಿಕೆಗೆ ಸಿಕ್ಕದವನ. (ಅಪ್ರಮೇಯ).

೪ನೆಯ ಹಾಡು

೧ **ಜಗದುದರ** = ಜಗತ್ತೆಲ್ಲವನ್ನು ಉದರದಲ್ಲಿ ಇರಿಸಿಕೊಂಡವ. (ಭಾ. ತಾ. ನಿ. ೧-೨).

ವಸುಮತಿ=ಭೂಮಿ.

ಶಶಿಮುಖಿ=ಯಶೋದೆ.

೨ **ಭೋಗಿಶಯನ**=ಶೇಷಶಾಯಿ.

ಯೋಗನಿದ್ರೆ=ಯುಗಾಂತ್ಯದಲ್ಲಿ ವಿಷ್ಣು ಮಾಡುವ ನಿದ್ರೆ.

೫ **ಫಣಿಪತಿ**=ಶೇಷ.

೬ **ಸರ್ವಮೋದಸರ್ವಮೋಹಕ**=ಆನಂದಸ್ವರೂಪಿಯಾದ ತಾನು(ವಿಷ್ಣು) ಜಗತ್ತನ್ನು ಮೋಹಗೊಳಿಸುವವನು.

೭ **ರಕ್ಷೆ**=ಅಂಗಾರ.

೮ **ಪ್ರಣವ**=ಓಂಕಾರ.

ಅಣಕವಾಡುವ=ಚೇಷ್ಟೆಮಾಡುವ.

೯ **ಕುಡಿಬೆರಳು**=ಬೆರಳತುದಿ.

೧೦ **ಬಲಿ**=(ಸಂ. ೧, ಪು. ೨೬೨).

ನೇವರಿಸು=ಸವರಿಸು, ಓರಣಗೊಳಿಸು.

೫ನೆಯ ಹಾಡು

ಗೋಕುಲದಲ್ಲಿಯ ಗೋಪಿಕಾಸ್ತ್ರೀಯರು ಬಾಲಕೃಷ್ಣನನ್ನು ನೋಡಿ ಮುಗ್ಧರಾಗಿ, ಯಶೋದೆಯ ಹತ್ತಿರ ಬಂದು 'ಇವನು ನಿನ್ನ ಮಗನೆ?' ಎಂದು ಅಚ್ಚರಿಯಿಂದ ಕೇಳುತ್ತಲಿದ್ದಾರೆ.

೧ **ಚೆನ್ನಾರ**=ಅತಿ ಸುಂದರ.

ಕೈಪ=ಲಂಗೋಟಿ.

ಸಟೆ=ಸುಳ್ಳು.

೬ನೆಯ ಹಾಡು

ಹಾಗೆಯೆ ಗೋಪಿಕಾಸ್ತ್ರೀಯರು ಮುಂದುವರಿದು ಯಶೋದೆಯ ಪುಣ್ಯವನ್ನು ಈ ಹಾಡಿನಲ್ಲಿ ಕೊಂಡಾಡಿದ್ದಾರೆ.

೧ **ಪರಿತೋಷ**=ಸಂತೋಷ.

ಕೈಗೂಡು=ನೆರವೇರು.

೭ನೆಯ ಹಾಡು

ಈ ಹಾಡಿನಲ್ಲಿ ಯಶೋದೆ ಬಾಲಕೃಷ್ಣನನ್ನು ಪ್ರೀತಿಯಿಂದ ಲಾಲಿಸಿದ ವಿಚಾರವು ಬಂದಿದೆ.

ಸಿರಿ=ಸೌಂದರ್ಯ.

೮ನೆಯ ಹಾಡು

ಈ ಹಾಡಿನಲ್ಲಿ, ತಾಯಿ ಯಶೋದೆ ಬಾಲಕೃಷ್ಣನ ಪುಟ್ಟ ಪಾದಗಳನ್ನು ನೋಡಿ ಅವುಗಳ ಮಹಿಮೆ ಎಂತಹದೆಂಬುದನ್ನು ವಿವಿಧ ಉದಾಹರಣೆಗಳೊಂದಿಗೆ ಹಾಡಿದ್ದಾಳೆ.

೧ **ಶಕಟ**=(ಸಂ. ೧, ಪು. ೨೬೫).

ಬಲಿ=(ಸಂ. ೧, ಪು. ೨೬೨).

ಜಲಧಿ=ಗಂಗಾನದಿ. (ಭಾಗ ೫_೧೭).

ಶಿಲೆಶಾಪವಡೆದಿರಲು=ಗೌತಮನ ಶಾಪದಿಂದ ಅಹಲ್ಯೆ ಕಲ್ಲಾಗಿ ಬಿದ್ದಿರಲು.

ಫಲಕಾಲ=ಶಾಪವಿಮೋಚನ ಕಾಲ.

೨ **ಕಾಳಿಂಗ**=(ಸಂ. ೧, ಪು. ೨೫೦).

ಸಡಗರದಿಂದ.... ಈ ಪಾದವೆ (ಸಂ. ೩, ಪು. ೨೬೮).

ಹೊಡೆಮುಗಚು=ಹೊರಳಿ ಬೀಳು, ಅಂಗತ್ತಲಾಗು.

೯ನೆಯ ಹಾಡು

ಶ್ರೀಕೃಷ್ಣನ ಬಾಲರೂಪದ ನಿತ್ಯಸಾನ್ನಿಧ್ಯದಿಂದ ಸಂತುಷ್ಟರಾದ ಗೋಪಿಯರ ಮನೋಭಾವವನ್ನು ಅರಿತು ದಾಸರು, ಅವರು ಎಂತಹ ಧನ್ಯರೊ!— ಎಂಬ ಉದ್ಗಾರ ತೆಗೆದಿದ್ದಾರೆ.

೧ **ಅನುರಾಗ**=ಪ್ರೀತಿ.

ಕರೆ=ಹಿಂಡು (ಹಾಲನ್ನು).

ಕಳವೆ=ಬತ್ತ (ತ್ಸ. ಕಲಮಾ).

ಸಮ್ಮಾರ್ಜಿಸು=ಕಸಹೊಡೆ.

೨ **ಉಯ್ಯಾಲೆ**=ಜೋಕಾಲಿ.

೩ **ಗೀತಪ್ರಸಂಗ**=ಗಾಯನಗೋಷ್ಠಿ.

೧೦ನೆಯ ಹಾಡು

ಈ ಸುಳಾದಿಯಲ್ಲಿ ದಾಸರು ಶ್ರೀಕೃಷ್ಣನ ಬಾಲರೂಪವನ್ನು ಕಂಡವರಾಗಿ, ಆ ರೂಪವು ಅಳಿಸಿ ಹೋಗದಂತೆ ಯಾವ ನೈಸರ್ಗಿಕ ವಿಕೃತಿಯೂ ಉಂಟಾಗಬಾರದೆಂದು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ನೈಸರ್ಗಿಕ ಶಕ್ತಿಗಳಿಗೆ ಎಚ್ಚರ ಕೊಟ್ಟಿದ್ದಾರೆ.

೧ **ನೆಲಕಟ್ಟು**=ಸಮನಾದ ನೆಲ.

೨ ಎಲ್ಲ ಬೊಮ್ಮಾಂಡವ ಕಂಡೆ=(ಭಾಗ ೧೦-೭).

೩ ಡೊಗ್ಗಾಲು=ಊರಿದ ಮೊಳಕಾಲು.

೪ ಹದುಳ=ಕ್ಷೇಮ.

ತದುಕು=ಬಲವಾಗಿ ಹೊಡೆ.

೫ ಅರೆನು=ಅಸಮರ್ಥಳು.

೧೧ನೆಯ ಹಾಡು

೧ ಸಿಂಪಿಯಲ್ಲಿ ಹಾಲು ಕುಡಿದು ಬೆಳೆದೆ :

ಸವಟು (ಚಮಚೆ) ರೂಢಿಯಲ್ಲಿ ಬರುವುದಕ್ಕಿಂತ ಮೊದಲು ತಾಯಂದಿರು ಸಿಂಪಿನಿಂದ ತಮ್ಮ ಮಕ್ಕಳಿಗೆ ಹಾಲು ಕುಡಿಸುತ್ತಿದ್ದರು.

ಈರೇಳು ಲೋಕವ ಮೂರಡಿ ಮಾಡಲು=ವಾಮನಾವತಾರ.

೧೨ನೆಯ ಹಾಡು

ದಾಸರು ಈ ಪದ್ಯದಲ್ಲಿ ಬಾಲಕೃಷ್ಣನ ಸವಿಯಾದ ಮುದ್ದನ್ನು ಅಪೇಕ್ಷಿಸಿ ಮಾತನಾಡುತ್ತಾರೆ.

೨ ಪೂತನಿ=(ಸಂ. ೧, ಪು. ೨೭೫).

೩ ತೊರವೆ=(ಸಂ. ೩, ಪು. ೨೫೪).

೧೩ನೆಯ ಹಾಡು

ಚಿಕ್ಕಮಕ್ಕಳನ್ನು ತೋಳಾಟವಾಡಿಸುವುದು ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಎಲ್ಲೆಲ್ಲಿಯೂ ರೂಢವಾಗಿದೆ. ಯಶೋದೆ ಬಾಲಕೃಷ್ಣನನ್ನು ತೋಳಾಟವಾಡಿಸಿದ ವಿಷಯ ಈ ಹಾಡಿನಲ್ಲಿ ಬಂದಿದೆ. (ಇದು ಈಗ 'ತೋಳಮ್ಮನ ತೋಳ' ಎಂಬ ರೂಪದಲ್ಲಿದೆ.)

೧ ನೆಲುವು....ತಂದಿಡುವನೆ. (ಭಾಗ ೧೦-೮-೩೦).

೨ ಕಟ್ಟಿದ ಕರಡಿಯು....ಎಳೆವನೆ=ಭಾಗವತ, ಹರಿವಂಶ, ವಿಷ್ಣು ಪುರಾಣಗಳಲ್ಲಿ ಈ ಕಥೆ ಸಿಗುವುದಿಲ್ಲ.

೩ **ಅಂಬೆಗಾಲಿಲೊಂದೊರಳನೆಳೆದವನೆ**=(ಭಾಗ ೧೦-೯).

ತುಂಬಿದ ಬಂಡಿಯು ಮುರಿಯಲೊದ್ದವನೆ = ಶಕಟಾಸುರನನ್ನು ಒದ್ದು ಕೊಂದದ್ದು. (ಸಂ. ೧, ಪು. ೨೭೫).

೪ **ಕಾಳಕೂಟದ ವಿಷವ ಕಲಕಿದ**=(ಭಾಗ ೧೦-೧೬, ೪-೫).

ಕಾಳಿಂಗನ ಹೆಡೆಯನು ತುಳಿದ=(ಭಾಗ ೧೦-೧೫, ೫-೧೦).

ಕಾಳಗದಲಿ....ಮಡುಹಿದ=ರಾಮಾವತಾರ.

ಶ್ಯಾಲಕವೈರಿ=ರುಕ್ಮಿಯ (ರುಕ್ಮಿಣಿಯ ಸಹೋದರ) ವೈರಿ.

೫ **ವಿಕಳ**=ಚಿಂತೆ, ಕಳವಳ.

೧೪ನೆಯ ಹಾಡು

ಬಾಲಕೃಷ್ಣನನ್ನು ಆಡಿಸುತ್ತಿರುವಾಗ 'ಕೈಯನ್ನು ತೋರಿಸು' ಎಂದು ವಿವಿಧ ಮಹಾತ್ಮ್ಯದೊಂದಿಗೆ ಹಾಡಿದ ಹಾಡಿದು.

೧ **ಅಂಗೈಯಲಿ ಧ್ವಜಪದ್ಮ** (ವಿರಾಜಿತ)=ಇವು ಮಹಾಪುರುಷರ ಸಾಮುದ್ರಿಕ ಲಕ್ಷಣಗಳು.

೨ **ಬಡಬ್ರಾಹ್ಮಣ**=ಸುದಾಮ. (ಸಂ. ೧ ಪು. ೨೭೮).

ಕೊಡೆಮಾಡಿ....ಕೈಯ ತೋರೊ=(ಸಂ. ೧, ಪು. ೨೮೯).

ಕಡುಹಿರಣ್ಯಾಖ್ಯನ....ಕೈಯ ತೋರೊ=ನರಸಿಂಹಾವತಾರ.

ದೃಢಪ್ರಹ್ಲಾದನ....ಕೈಯ ತೋರೊ=ನರಸಿಂಹಾವತಾರ.

೩ **ಬಲ್ಲಿದ ಮಲ್ಲರ ಮರ್ದಿಸಿ....ಕೈಯ ತೋರೊ** =(ಸಂ. ೨, ಪು. ೧೮೩).

ಕುಬುಜೆಯ ಡೊಂಕನು .... ಕೈಯ ತೋರೊ = (ಸಂ. ೧, ಪು. ೨೭೯).

ಬಿಲ್ಲನು ಎಡಗೈಯಲಿ—ಕೈಯ ತೋರೊ :

ಬಲರಾಮ-ಕೃಷ್ಣರನ್ನು ಕೊಲ್ಲುವ ಹೊಂಚುಹಾಕಿ ಕಂಸನು ಹೂಡಿದ ಧನುರ್ಯಾಗ (ಬಿಲ್ಲುಹಬ್ಬ ಮತ್ತು ಮಲ್ಲಯುದ್ಧ)ದಲ್ಲಿ ಪರಶುರಾಮನಿಂದ ದೊರೆಕಿಸಿದ

ಬಿಲ್ಲನ್ನು ಕೃಷ್ಣನು ಎಡಗೈಯಿಂದ ಮುರಿದು, ಕಂಸನನ್ನು ಕೊಂದನು. (ಹರಿವಂಶ ೨-೨೭).

ಮಲ್ಲಿಪೂತನಿಯ....ಕೈಯ ತೋರೊ=(ಸಂ. ೧, ಪು. ೨೭೫).

೪ ಬಲಿಯನು ವಂಚಿಸಿ .... ಕೈಯ ತೋರೊ = (ಸಂ. ೧, ಪು. ೨೬೨).

ಫಲ-ಪುಷ್ಪದ ಪಾರಿಜಾತ....ಕೈಯ ತೋರೊ :

ನರಕಾಸುರನನ್ನು ಕೊಂದ ಮೇಲೆ ಅವನ ಬಳಿಯಲ್ಲಿದ್ದ ಅದಿತಿಯ ಕುಂಡಲ ಗಳನ್ನು ದೇವೇಂದ್ರನಿಗೆ ಕೊಡಲು ಶ್ರೀಕೃಷ್ಣನು ಸತ್ಯಭಾಮೆಯೊಂದಿಗೆ ಸ್ವರ್ಗಕ್ಕೆ ಹೋದನು. ಅಗ ಇಂದ್ರನಿಂದ ಅನೇಕ ಉಪಚಾರಗಳನ್ನು ಪಡೆದು ತಿರುಗಿ ಬರು ವಾಗ ಸತ್ಯಭಾಮೆಯ ಅಪೇಕ್ಷೆಗನುಸಾರವಾಗಿ ನಂದನವನದಲ್ಲಿದ್ದ ಪಾರಿಜಾತ ವೃಕ್ಷ ವನ್ನು ಕಿತ್ತು ದ್ವಾರಕೆಗೆ ತಂದನು. (ಭಾಗ ೧೦-೫೯-೬೯).

ಒಲಿದು ಪಾರ್ಥನಿಗೆ....ಕೈಯ ತೋರೊ=(ಭಾರತ, ಉ. ೭).

೫ ಆಕಾಶದ ಚಂದ್ರಮ....ಕೈಯ ತೋರೊ : (ಈ ಕಥಾ-ಸಂದರ್ಭ ನಮಗೆ ದೊರೆತಿಲ್ಲ.)

ನಾಕಪತಿಗೆ ಅಭಯವನಿತ್ತ—ಕೈಯ ತೋರೊ :

ಗೋವರ್ಧನೋದ್ಧಾರವಾದ ಬಳಿಕ, ಪಶ್ಚಾತ್ತಾಪಪಟ್ಟ ಇಂದ್ರನು ಶ್ರೀಕೃಷ್ಣನ ದರ್ಶನಕ್ಕೆ ಬಂದಾಗ, ಶ್ರೀಕೃಷ್ಣನು ಆವನನ್ನು ಅನುಗ್ರಹಿಸಿ ಅಭಯ ಕೊಟ್ಟು ಕಳಿಸಿ ದನು. (ಭಾಗ ೧೦-೨೬-೧೭).

೧೫ನೆಯ ಹಾಡು

ಶ್ರೀಕೃಷ್ಣನನ್ನು ಆಡಿಸುವ ಮತ್ತೊಂದು ಹಾಡಿದು. ಈಗಲೂ ಮನೆಮನೆ ಯಲ್ಲಿಯೂ ಈ ಹಾಡನ್ನು ಹಾಡಿ ಮಕ್ಕಳನ್ನು ಲಾಲಿಸುವುದು ರೂಢಿಯಲ್ಲಿದೆ.

೧ ಯದುಕುಲವಾರಿಧಿಚಂದ್ರಮ=ಕೃಷ್ಣ.

೨ ಬಿಲ್ಲುಹಬ್ಬ = ಕೃಷ್ಣನನ್ನು ಮೋಸಗೊಳಿಸಬೇಕೆಂದು ಕಂಸನು ಹೂಡಿದ ಧನುರ್ಯಾಗ.

ಮಲ್ಲಕಾಳಗ=ಚಾಣೂರ-ಮುಷ್ಟಿಕರ ಕೂಡ ನಡೆದ ಕುಸ್ತಿ.

ಮದ್ದಾನೆ=ಕುವಲಯಾಪೀಡ (ಕಂಸನ ದುಷ್ಟ ಮದ್ದಾನೆ.)

ಫುಲ್ಲಾಕ್ಷ=ಅರಳಿದ ಕಮಲದಂತಿರುವ ಕಣ್ಣು.

೩ **ಮಧುರಾ**=(ಸಂ. ೧, ಪು. ೨೪೪).

೫ **ಶೇಷಗಿರಿ**=ತಿರುಪತಿ.

೧೬ನೆಯ ಹಾಡು

ಕೂಸನ್ನಾಡಿಸುವ ಇನ್ನೊಂದು ಹಾಡು.

೧ ಅಡವಿಯೊಳಗೆ ಅಸುರನ ಕೊಂದ :

ತೃಣಾವರ್ತನೆಂಬ ಅಸುರ. ಇವನು ಕಂಸನ ಬಳಗದವನು. ಇವನು ಬಿರುಗಾಳಿಯಾಗಿ ಗೋಕುಲವನ್ನು ಹೊಕ್ಕು, ಕೃಷ್ಣನನ್ನು ಹಾರಿಸಿಕೊಂಡು ಹೋಗಲು ಬಂದನು. ಕೃಷ್ಣನನ್ನು ಎತ್ತಿದಾಗ ಅತಿ ಭಾರವಾಗಲು, ಕೊರಳಿಗೆ ಕಟ್ಟಿಕೊಂಡು ಎತ್ತುವ ಪ್ರಯತ್ನ ಮಾಡಿದನು. ಕೃಷ್ಣನು ತನ್ನ ಕೈಗಳಿಂದ ಉರುಲು ಹಾಕಲು, ಅಸುರನು ಸತ್ತು ಕೆಳಗೆ ಬಂಡೆಯ ಮೇಲೆ ಬಿದ್ದನು. (ಭಾಗ ೧೦-೭-೨೬-೨೮).

ಮಡುವಿನೊಳಗೆ ಮಕರನ ಸೀಳ್ದ ಕೈಗೆ=ಗಜೇಂದ್ರಮೋಕ್ಷದ ಕಥೆ. (ಸಂ. ೧, ಪು. ೨೫೮).

ಭೂಮಿ ಬೇಡಿದ ಕೈಗೆ=ವಾಮನಾವತಾರ. (ಸಂ. ೧, ಪು. ೨೬೨).

೨ **ಮಾವ**=ಕಂಸ.

ಪಂಕಜಮುಖಿಯರ ಕುಣಿಸುವ=ರಾಸಕ್ರೀಡೆ. (ಭಾಗ ೧೦-೨೯).

೩ **ಬೆಟ್ಟವೆತ್ತಿದ ಕೈಗೆ** = ಗೋವರ್ಧನೋದ್ಧಾರ. (ಸಂ. ೧, ಪು. ೨೮೯).

ಸೃಷ್ಟಿಯ ದಾನವ ಬೇಡಿದ ಕೈಗೆ=ವಾಮನಾವತಾರ. (ಸಂ. ೧, ಪು. ೦೬೨).

ದುಷ್ಟ....ಮಡುಹಿದ ಕೈಗೆ=ಪರಶುರಾಮಾವತಾರ.

೪ **ಕಾಳಿಯ ಮಡುವನು....ಕೈಗೆ**=(ಸಂ. ೧, ಪು. ೨೫೦).

ಏಳು ಗೂಳಿಯ ಗೆದ್ದ....ಕೈಗೆ=(ಭಾಗ ೧೦-೫೮-೪೨-೪೫).

೧೭ನೆಯ ಹಾಡು

ಗೋಕುಲದ ಹೆಣ್ಣುಮಕ್ಕಳು ಒಂದೆಡೆಯಲ್ಲಿ ಸೇರಿ, ಚಪ್ಪಳೆ ಇಕ್ಕುತ್ತ ಬಾಲಕೃಷ್ಣನನ್ನು ಆಡಿಸಿದ ವಿಷಯವು ಈ ಹಾಡಿನಲ್ಲಿದೆ.

೧ **ಉಡಿಗೆಜ್ಜೆ**=ಗೆಜ್ಜೆಯ ಉಡಿದಾರ.

೨ **ವೆಗೌರಿ**=ಬಜಂತ್ರಿ, ಸನಾದಿ.

ದಂಡಿಗೆ=ತಂಬೂರಿ.

ಆರ್ತಿ=ಪ್ರೀತಿ.

ಪರವಸ್ತು=ಪರಬ್ರಹ್ಮ.

೧೮ನೆಯ ಹಾಡು

ಬಾಲಕೃಷ್ಣನನ್ನು ಕುಣಿಸಿದ ಬಣ್ಣನೆ ಈ ಹಾಡಿನಲ್ಲಿ ಇದೆ.

೧ **ಲೋಕವ ತಾಳ್ದನ**=ಆದಿಕೂರ್ಮನ.

ವಮನೆ=ಸಮುದ್ರ.

ತೂಕದ ನುಡಿ ಕದ್ದವನ=ವೇದಗಳನ್ನು ಕದ್ದ ಶಂಖಾಸುರನ.

ನಾಕರಿಸು=ನಾಶಪಡಿಸು.

ಗೋಪ=ಮೀನ.

ಆಕರಿಸು=ಸಂಗ್ರಹಿಸು.

೨ **ಎಡೆಯಿಲ್ಲದೆ ನಡೆವವನ**=ಎಲ್ಲ ಕಡೆಗೂ ಸಂಚರಿಸುವವನ ಎಂದರೆ ವಾಯುದೇವರ.

ಕೂಡಿರುವನ=ಶೇಷನನ್ನು (ವಾಯು ಕಕ್ಷ ೩. ಶೇಷ ಕಕ್ಷ ೫.)

ಹಿಡಿತಿಂಬನ=ಗರುಡನ.

ಒಡಹುಟ್ಟಿದನ=ಅರುಣನ.

ಒಡೆಯನ=ಸೂರ್ಯನ.

ಕಂದನ=ಕರ್ಣನ.

ವೈರಿಯು=ಅರ್ಜುನನ.

ಬಂಡಿಯು ಹೊಡೆದ ಮಹಾತ್ಮನ=ಶ್ರೀಕೃಷ್ಣನನ್ನು.

೩ **ಒಣಗಿದ ಮರ....ಬಣತಿಗೆ ಪುಟ್ಟಿದವನ** :

ಕಾಳಿಂಗನ ವಿಷದ ಫೂತ್ಕಾರದಿಂದ ಯಮುನೆಯ ದಂಡೆಯ ವನವೆಲ್ಲ ಒಣಗಿ ಹೋಗಿದ್ದಿತು.

ಬಣತಿಗೆ=ಬಂದಳಿಕೆ (ಬಂದರಿಕೆ).

ಕ್ಷಣಮುನ್ನರಿಯದೆ=ಏನೂ ವಿಚಾರಮಾಡದೆ.

ಆಹಾರಕೆ=ಹೊಡೆದೋಡಿಸಲಿಕ್ಕೆ.

೪ **ಮಾವ**=ಸಮುದ್ರರಾಜ.

ಮಾವನೊಡನೆ....ಗೋಕರ್ಣದಿ :

ಗೋಕರ್ಣದಲ್ಲಿರುವ ವೆಂಕಟರಮಣನ ದೇವಾಲಯವನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ದಾಸರು ಸೂಚಿಸುವಂತೆ ತೋರುತ್ತದೆ.

ಮೂವರ (ಮೊಲೆ)=ದೇವಕಿ, ಯಶೋದೆ, ಪೂತನಿಯರ.

ಮೂವರ ಅಜ್ಜ=ಶ್ರೀರಾಮ.

ಏಕಮೂರ್ತಿ=ಸರ್ವೋತ್ತಮ.

೧೯ನೆಯ ಹಾಡು

ಬಾಲಕೃಷ್ಣನು ಕುಣಿದ ರೀತಿಯನ್ನು ಈ ಹಾಡಿನಲ್ಲಿ ಹೇಳಲಾಗಿದೆ.

೩ **ಭಾಗವತಪುರ**=ಗೋಕುಲ.

೨೦ನೆಯ ಹಾಡು

ಕುಣಿಯುವ ಶ್ರೀಕೃಷ್ಣನ ಬೆಡಗನ್ನು ಈ ಹಾಡಿನಲ್ಲಿ ಬಣ್ಣಿಸಲಾಗಿದೆ.

೧ **ಗೋಕುಲಾನಂದನ**=ಕೃಷ್ಣನ.

ಕುರುಳುಕೂದಲ=ಉಂಗುರುಗೂದಲ.

೨ **ಉಡೆ**=ಸೊಂಟ.

೨೧ನೆಯ ಹಾಡು

ಬಾಲಕೃಷ್ಣನ ವಿವಿಧ ಅವಸ್ಥೆಗಳನ್ನು ದಾಸರು ಈ ಸುಳಾದಿಯಲ್ಲಿ ವಿವರ ವಿವರವಾಗಿ ವರ್ಣಿಸಿದ್ದಾರೆ.

೧ **ಹೊಡೆಮರಳು**=ಹೊಟ್ಟೆಮೇಲಾಗಿ ಮಲಗು.

ಉಗ್ಗುಉಗ್ಗು=ಮಗುವಿನ ಮಾತಿನ ಆರಂಭದ ಸ್ಥಿತಿ.

ವಾರುಡೆ=ಓರಣವಾದ ಸೊಂಟ.

ಮೃಡ=ಶಿವ.

ನಮ್ಮ ಒಡನಾಡಿ=ಭಕ್ತರ ಸಂಗಾತಿ.

೨ **ಗಂಡಸ್ಥಳ**=ಕೆನ್ನೆ.

ಉತ್ತಮಾಂಗ=ತಲೆ.

ಮುಸಳಿಸು=ಕುಂದಿಸು, ಕುಗ್ಗಿಸು.

೩ **ಕೋರಯಿಸುವ**=ಕಣ್ಣು ಕುಕ್ಕುವ.

ರೂಹು=ರೂಪ.

೪ **ತುಂಬಿಗುರುಳು** = ಗುಂಗಿಹುಳುವಿನಂತೆ ಕಪ್ಪಾದ ಉಂಗುರು-ಗೂದಲು.

ನೊಸಲು=ಹಣೆ.

ಒಳಗಣ ಜಗಂಗಳ ಹೊಟ್ಟೆಯ ತುಂಬುವನಕ = ತನ್ನ ಹೊಟ್ಟೆಯಲ್ಲಿದ್ದ ಜಗತ್ತಿನ ಎಲ್ಲ ಜೀವಿಗಳ ಹೊಟ್ಟೆ ತುಂಬುವ ವರೆಗೆ.

೫ **ಬಲಭದ್ರರಾಯ**=ಬಲರಾಮ.

ಇಳೆಯ+ಅಯ್ಯನ+ಅಯ್ಯ=ಬ್ರಹ್ಮನ ತಂದೆ—ಶ್ರೀಕೃಷ್ಣ.

೬ **ವಟಪತ್ರ....ಶಿಶುವೀತನ**=(ಭಾಗ ೩–೩೩–೪).

೭ ಮಂದರ....ತೋಳೊ=ಕೂರ್ಮಾವತಾರ.

ಸಿಂಧುವಿನಂಬಿನ....ತೋಳೊ :

ರಾಮನು ಸಮುದ್ರರಾಜನಿಗೆ ಲಂಕೆಗೆ ಹೋಗಲು ದಾರಿಮಾಡಿಕೊಡೆಂದು ಪ್ರಾರ್ಥಿಸಿದನು. ಸಮುದ್ರರಾಜನು ಕೇಳದಿರಲು, ಆಗ ಅವನ ಮೇಲೆ ಅವನು ಬಾಣ ಪ್ರಯೋಗ ಮಾಡಿದನು. (ರಾಮಾ. ಯು. ೨೧).

ಬಂದಿ=ತೋಳ್ಬಂದಿ.

೨೨ನೆಯ ಹಾಡು

ಶ್ರೀಕೃಷ್ಣನ ಬಾಲಲೀಲೆಯ ಕಥೆಗಳನ್ನು ಕೌತುಕಮಾಡಿ ಒಬ್ಬ ಗೋಪಿ ಇನ್ನೊಬ್ಬಳಿಗೆ ಹೇಳುತ್ತಾಳೆ. ಇದರಲ್ಲಿಯ ಶ್ರೀಕೃಷ್ಣನ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಬಾಲಚೇಷ್ಟೆಗಳ ವಿಷಯ ಭಾಗವತ, ಹರಿವಂಶಗಳಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುವುದಿಲ್ಲ. ಬೇರೆ ಪುರಾಣಗಳಲ್ಲಿ ಇರಬಹುದು.

೧ ಅಪ್ರತಿ=ಸರಿಗಟ್ಟದ.

ತಿಂಗಳ=ಚಂದ್ರ.

೫ ಚರಿಯು=(ತ್ಸ. ಚರ್ಯಾ) ಇರುವಿಕೆ, ಸ್ಥಿತಿ.

೨೩ನೆಯ ಹಾಡು

ಗೋಪಿಯರು ಯಶೋದೆಯ ಬಳಿ ಬಂದು, ನಿನ್ನ ಕೂಸನ್ನು ನೋಡಿದೆವೆಂದು ಸಂಭ್ರಮದಿಂದ ಹೇಳುವುದು ಪಲ್ಲವಿಯಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರವಿದೆ. ನುಡಿಗಳಲ್ಲೆಲ್ಲ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಕ್ಷೇತ್ರಸ್ಥ ದೇವತೆಗಳ ವರ್ಣನೆಯಿದೆ.

೧ ಶೇಷಗಿರಿ=ತಿರುಪತಿ.

ವೀಸ=ಚಿಕ್ಕ ನಾಣ್ಯ.

೨ ಕಂಚಿ=(ಸಂ. ೧, ಪು. ೨೩೮).

೩ ದೊಡ್ಡಿ=ತುರುಮಂದೆ.

ಒಡ್ಡಿ ಜಗನ್ನಾಥ=(ಸಂ. ೧, ಪು. ೨೩೭).

೪ ಹಡಗನೇರಿ ಬಂದು ಉಡುಪಿಯೊಲಿಪ್ಪನೆ=(ಮಧ್ವವಿಜಯ ಸರ್ಗ ೯—೪೦—೬೫).

ಮಧ್ವಾಚಾರ್ಯರು ನರಹರಿತೀರ್ಥರಿಗೆ ಸಂನ್ಯಾಸ ಕೊಟ್ಟ ಬಳಿಕ, ಉಡುಪಿಯಲ್ಲಿ ಕೃಷ್ಣಮೂರ್ತಿಯನ್ನು ಸ್ಥಾಪಿಸುವ ವಿಚಾರ ಮಾಡಿ, ಶಿಷ್ಯರಸಹಿತ ಒಂದು ಜಲಾಶಯ ದಲ್ಲಿ ಮುಳುಗಿ, ಅಲ್ಲಿ ನೆಲಸಿದ ಕಲ್ಲಿನ ಪ್ರತಿಮೆಯನ್ನು ಎತ್ತಿ ಮೇಲಕ್ಕೆ ತಂದರು. ಅಲ್ಲಿ ನೆರೆದ ೩೦ ಮಂದಿ ಬ್ರಾಹ್ಮಣರು ಅದನ್ನು ಎತ್ತಲಾರದಾದರೂ, ಶ್ರೀ ಮಧ್ವಾಚಾರ್ಯರು ಅದನ್ನು ಹಗುರಾಗಿ ಎತ್ತಿ ಮಠದಲ್ಲಿ ತಂದಿಟ್ಟರು. ವ್ಯಾಪಾರಸ್ಥರ ಹಡಗಿನೆ ಲ್ಲಿರುವ ಗೋಪೀಚಂದನದಲ್ಲಿಯ ಶ್ರೀಕೃಷ್ಣನ ಮೂರ್ತಿಯನ್ನು ಆಚಾರ್ಯರು ಕಂಡು, ಅದನ್ನು ತಂದು ಗುಡಿಯಲ್ಲಿ ಸ್ಥಾಪಿಸಿದರೆಂಬುದು ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಕಥೆ ಯಾಗಿದೆ.

೨. ಶೈಶವಲೀಲೆ

೨೪ನೆಯ ಹಾಡು

ಗೋಪಸ್ತ್ರೀಯೊಬ್ಬಳು ಯಶೋದೆಯ ಬಳಿಗೆ ಬಂದು 'ಶ್ರೀಕೃಷ್ಣನು ಅಳುತ್ತ ಲಿದ್ದಾನೆ. ಅವನನ್ನು ರಮಿಸು' ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತಲೆ, ದಶಾವತಾರದ ರೂಪಕದೊಂದಿಗೆ ಶ್ರೀಕೃಷ್ಣನನ್ನು ಬಣ್ಣಿಸಿದಂತೆ ದಾಸರು ಈ ಹಾಡಿನಲ್ಲಿ ಹೇಳಿದ್ದಾರೆ.

೧ **ನೀರೊಳಗಾಡಿ.... ಅಳುತಾನೆ**=ಮತ್ಸ್ಯಾವತಾರ.

ಮೇರುವ.... ಅಳುತಾನೆ=ಕೂರ್ಮಾವತಾರ.

ಧಾರಿಣಿ.... ಅಳುತಾನೆ=ವರಾಹಾವತಾರ.

ದುರುಳ.... ಅಳುತಾನೆ=ನರಸಿಂಹಾವತಾರ.

೨ **ನೆಲವನಳೆದು.... ಅಳುತಾನೆ**=ವಾಮನಾವತಾರ.

ಛಲದಿಂದ.... ಅಳುತಾನೆ=ಪರಶುರಾಮಾವತಾರ.

ಬಲುಕಪಿ.... ಅಳುತಾನೆ=ರಾಮಾವತಾರ.

ನೆಲುವಿನ.... ಅಳುತಾನೆ=ಕೃಷ್ಣಾವತಾರ.

೩ ಬಟ್ಟೆಬತ್ತಲೆ.... ಅಳುತಾನೆ=ಬೌದ್ಧಾವತಾರ.
ಶ್ರೇಷ್ಠ ತೇಜಿ.... ಅಳುತಾನೆ=ಕಲ್ಕ್ಯವತಾರ.

೨೫ನೆಯ ಹಾಡು

ಇನ್ನೊಬ್ಬ ಗೋಪಸ್ತ್ರೀ ಬಾಲಕೃಷ್ಣನು ತನ್ನ ಮಾತ ಕೇಳಲೊಲ್ಲನು, ಆವನಿಗೆ ಬುದ್ಧಿಯನ್ನು ಹೇಳು— ಎಂದು ಯಶೋದೆಗೆ ಹೇಳಿದಂತೆ, ದಾಸರ ರಚನೆ ಇಲ್ಲಿದೆ. ಈ ಹಾಡಿನಲ್ಲಿಯೂ ದಶಾವತಾರದ ರೂಪಕಗಳಿವೆ.

೧ ಬಿಟ್ಟ ಕಂಗಳ ಮುಚ್ಚಲೊಲ್ಲನೆ=ಮತ್ಸ್ಯಾವತಾರ.
ಬೆಟ್ಟಕ್ಕೆ ಬೆನ್ನೊಡ್ಡಿ ನಿಂತನೆ=ಕೂರ್ಮಾವತಾರ.
ಸಿಟ್ಟಿಂದ ಕೋರೆಯ ತೋರ್ಪನೆ=ವರಾಹಾವತಾರ.
ಬೇಗ ಗಟ್ಟಿ ಉಕ್ಕಿನ....ರಂಗ=ನರಸಿಂಹಾವತಾರ.
೨ ಮೂರಡಿ ಭೂಮಿಯ ಬೇಡಿದನೆ=ವಾಮನಾವತಾರ.
ನೃಪರ ಬೇರ.... ತಂದನೆ=ಪರಶುರಾಮಾವತಾರ.
ನಾರಸೀರೆಯನುಟ್ಟುಕೊಂಡನೆ=ರಾಮಾವತಾರ.
ಬೇಗ ಚೋರ.... ಕುಡಿದ ನಮ್ಮ=ಕೃಷ್ಣಾವತಾರ.
೩ ಬತ್ತಲೆ ನಾರಿಯರನಪ್ಪಿದ=ಬೌದ್ಧಾವತಾರ.
ಬೇಗ ಉತ್ತಮ ಅಶ್ವವ ಹತ್ತಿದ=ಕಲ್ಕ್ಯವತಾರ.

೨೬ನೆಯ ಹಾಡು

ಬಾಲಕೃಷ್ಣನನ್ನು ಎತ್ತಿಕೊಂಡು ಹೋದ ಒಬ್ಬ ಗೋಪಸ್ತ್ರೀಯು, ಯಶೋದೆಯ ಬಳಿಗೆ ಬಂದು 'ಈ ತುಂಟನನ್ನು ನೀನೇ ಎತ್ತಿಕೊಳ್ಳಮ್ಮ' ಎಂದು ಒಪ್ಪಿಸಿದಂತೆ ದಾಸರು ಈ ಹಾಡಿನಲ್ಲಿ ಹೇಳಿದ್ದಾರೆ.

೧ ರಚ್ಚೆ=ಗಲಾಟೆಯ, ಹಟಮಾರಿಯ.
ಕದಪು=ಗಲ್ಲ.

ಎಣ್ಣೆ ಮಣಿ=ಮುಂಗೈಗಳಿಗೆ ಕಟ್ಟಿದ ಮಣಿಯ ಸರ.

೨ **ತುಂಬಿ**=ಜೇನುಹುಳು.

೨೭ನೆಯ ಹಾಡು

ಶ್ರೀಕೃಷ್ಣನ ಬಾಲಚೇಷ್ಟೆಗಳಿಂದ ಸಂಭ್ರಾಂತಳಾದ ಯಶೋದೆ 'ಈ ಮಗು ವಿಗೇನಾಗಿದೆ ನೋಡಿರಿ' ಎಂದು ತಿಳಿದ ಹೆಣ್ಣುಮಗಳಿಗೆ ಗಾಬರಿಯಿಂದ, ಹೇಳಿದಂತೆ ಈ ಹಾಡಿನಲ್ಲಿದೆ.

೧ **ನಿದಾನಿಸಿ**=ಪರೀಕ್ಷಿಸಿ.

ಪುಟ್ಟಿದಾರಭ್ಯ ಕಣ್ಣ ಮುಚ್ಚನಮ್ಮ=ಮತ್ಸ್ಯಾವತಾರ.

ತಾ ಎಷ್ಟಾದರೂ ಮೊಲೆಯುಣ್ಣನಮ್ಮ=ಕೂರ್ಮಾವತಾರ.

ಸೊಟ್ಟಾದ ಮುಖ ಮೇಲಕ್ಕೆತ್ತನಮ್ಮ=ವರಾಹಾವತಾರ.

ಹೀಗೆ ಎಷ್ಟು ಹೇಳಲಿ.... ಮುಚ್ಚನಮ್ಮ=ನರಸಿಂಹಾವತಾರ.

೨ **ಕಾಯ ಇದ್ದಂತಿದ್ದು ಹೆಚ್ಚಿತಮ್ಮ**=ವಾಮನಾವತಾರ.

ಹೆತ್ತ ತಾಯಿಯ.... ಆಯಿತಮ್ಮ=ಪರಶುರಾಮಾವತಾರ.

ನೋಯೆ ನೋಟಕೆ ಅಬ್ಧಿ ಬತ್ತಿತಮ್ಮ=ರಾಮಾವತಾರ.

ಅವನ ಬಾಯಿಯೊಳಗೆ.... ತೋರಿತಮ್ಮ=ಕೃಷ್ಣಾವತಾರ.

೩ **ಅತ್ಯಂತ ಮಾತುಗಳನಾಡಿದನಮ್ಮ**=ಬೌದ್ಧಾವತಾರ.

ಮುಂದೆ... ಏರುವನಮ್ಮ=ಕಲ್ಕ್ಯವತಾರ.

೨೮ನೆಯ ಹಾಡು

ಶ್ರೀಕೃಷ್ಣನು ಏಳುವುದಕ್ಕಿಂತ ಮೊದಲೆ, ಎಲ್ಲರೂ ಎದ್ದು ಮೊಸರನ್ನು ಕಡೆಯಿರಿ. ಏಳಿರಿ— ಎಂದು ಯಶೋದೆ ನೆರೆಹೊರೆಯವರನ್ನೆಲ್ಲ ಎಬ್ಬಿಸುತ್ತಾಳೆ.

೧ **ಚೂಡಾಮಣಿ**=ಶ್ರೇಷ್ಠ.

ಚಂದ್ರಗಾವಿ=ಕೆಂಬಣ್ಣದ ಸೀರೆ.

ನಿರಿ=ನೀರಿಗೆ.

೫ ಏಣಾಂಕ=ಚಂದ್ರ.

ಚಾಣೂರ=(ಸಂ. ೧, ಪು. ೨೫೩).

೨೯ನೆಯ ಹಾಡು

ಬೆಳಗಿನಲ್ಲಿ ತಾಯಿ ಯಶೋದೆ ಬಾಲಕೃಷ್ಣನನ್ನು ಒಲವಿನಿಂದ ಎಬ್ಬಿಸುತ್ತಿದ್ದಾಳೆ.

೧ ಹೊದ್ದಿರುವ=ಮುಸುಕಿದ.

ತಿಳಿ=ಎಚ್ಚರಾಗು.

೩೦ನೆಯ ಹಾಡು

ಶ್ರೀಕೃಷ್ಣನು ನಿದ್ರೆಯಿಂದ ಎದ್ದುದನ್ನು ದಶಾವತಾರದ ವರ್ಣನೆಯೊಂದಿಗೆ ದಾಸರು ಈ ಹಾಡಿನಲ್ಲಿ ವರ್ಣಿಸಿದ್ದಾರೆ.

೧ ಛಲ=ಹಟ.

ತಮ :

ವೇದವನ್ನು ಕದ್ದು ಸಮುದ್ರದಲ್ಲಿ ಮುಳುಗಿದ ಒಬ್ಬ ದೈತ್ಯ. ಇವನಿಗೆ ಸೋಮುಕ, ಶಂಖಾಸುರ ಎಂಬ ಹೆಸರುಗಳಿವೆ. ಶ್ರೀಹರಿ ಮತ್ಸ್ಯಾವತಾರ ತಾಳಿ ಇವನನ್ನು ಕೊಂದು ವೇದಗಳನ್ನು ಉದ್ಧರಿಸಿದನು. (ಸಂ. ೧, ಪು. ೨೪೭).

ಬಲು=ದೊಡ್ಡದಾದ.

ನೆಲನ ಒಯ್ದವ=ಹಿರಣ್ಯಾಕ್ಷ.

೨ ಚಿಕ್ಕರೂಪ=ವಾಮನಾವತಾರ.

ಮಿಕ್ಕದ=ಸೊಕ್ಕಿಗೆದ್ದವರ.

ಬಲು ಪತಿವ್ರತೆಯರ....ಅಳಿದ=(ಸಂ. ೧, ಪು. ೨೪೮).

೩೧ನೆಯ ಹಾಡು

ಯಶೋದೆಯು ಶ್ರೀಕೃಷ್ಣನನ್ನು—ಬಾ ಎಂದು ವಿಧವಿಧದ ಆಶೆಗಳನ್ನು ತೋರಿಸಿ—ಕರೆದಂತೆ ಈ ಹಾಡಿನಲ್ಲಿದೆ.

೧ **ವಾಕು**=ಮುಂಗೈ ಆಭರಣ.

ಝುಂಗಿಪ=ಜಣಜಣವೆನ್ನುವ.

ಡಿಂಗರಿಗ=ಭಕ್ತ.

೨ **ಕೀಲುಮಾಗಾಯಿ**=ಕೀಲವಿರುವ ಮಾಗಾಯಿ.

ಸೊಬಗೆ=ಚೆಲುವೆ.

ವೀಳ್ಯವಹಿಡಿ=ಕೆಲಸವನ್ನು ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳು.

೩ **ವಿಶ್ವವ.... ಕಂಡು ನಾ ಬಲ್ಲೆ**=(ಭಾಗ ೧೦–೬–೩೬–೩೭).

ಉಮ್ಮಯ=ಉತ್ಸಾಹ.

೩೨ನೆಯ ಹಾಡು

ತಾಯಿ ಯಶೋದೆ ಶ್ರೀಕೃಷ್ಣನಿಗೆ ಹಾಲನ್ನು ಕುಡಿಸುತ್ತ, ಆತನ ಮಾಹಾತ್ಮ್ಯವನ್ನು ಬಣ್ಣಿಸಿದ ಮಾತುಗಳು ಈ ಹಾಡಿನಲ್ಲಿವೆ.

೨ **ಲೋಕವ.... ಬಳಲಿದುವಯ್ಯ**=ವಾಮನಾವತಾರ.

೩ **ಚೌಪಟಮಲ್ಲ**=ನಾಲ್ಕು ದಿಕ್ಕಿನಲ್ಲಿಯೂ ಯುದ್ಧ ಮಾಡುವವ.

ಹದನು=ರುಚಿ.

೩೩ನೆಯ ಹಾಡು

ತಾಯಿ ಯಶೋದೆ ಮಗನನ್ನು 'ಸೆರಗು ಬಿಡು, ಹಾಲನ್ನು ಕರೆಯಲು ಹೋಗುತ್ತೇನೆ' ಎಂದು ವಿವಿಧರೀತಿಯಲ್ಲಿ ರಮಿಸುತ್ತಾಳೆ.

೨ **ಭಾವಜನಯ್ಯ**=ಕಾಮನ ತಂದೆ, ಶ್ರೀಕೃಷ್ಣ.

೩ **ಶರಧಿ**=ನದಿ.

೩೪ನೆಯ ಹಾಡು

ಕೃಷ್ಣನನ್ನು ಹುಡುಕುತ್ತ ಯಶೋದೆ ನೆರೆಹೊರೆಯ ಮನೆಗಳಲ್ಲಿ 'ನಮ್ಮ ಕೃಷ್ಣನನ್ನು ನೋಡಿದ್ದೀರಾ?' ಎಂದು ಕೇಳುವ ಮಾತುಗಳು ಈ ಹಾಡಿನಲ್ಲಿವೆ.

೧ **ತಿರುನಾಮ**=ಶ್ರೀನಾಮ.

೫ **ಸತ್ಯಭಾಮೆ :**

ಕೃಷ್ಣನ ಅಷ್ಟಮಹಿಷಿಯರಲ್ಲಿ ಒಬ್ಬಳು (ಸಂ. ೨, ಪು. ೨೪೫) ಯದುವಂಶದ ಸತ್ರಾಜಿತನ ಮಗಳು. (ಭಾಗ ೧೦-೫೬). ಸತ್ರಾಜಿತನು ಸೂರ್ಯನಿಂದ ದೊರಕಿಸಿದ ಸ್ಯಮಂತಕಮಣಿ ಕಳೆದು ಹೋದಾಗ, ಶ್ರೀಕೃಷ್ಣನ ಮೇಲೆ ಅಪವಾದ ಬರಲು ಅವನು ಆ ರತ್ನವನ್ನು ಜಾಂಬವಂತನಿಂದ ದೊರಕಿಸಿಕೊಂಡು, ಮರಳಿ ಅದನ್ನು ಸತ್ರಾಜಿತನಿಗೆ ಒಪ್ಪಿಸಿದನು. ಆಗ ಸತ್ರಾಜಿತನು ಪಶ್ಚಾತ್ತಾಪಪಟ್ಟು ತನ್ನ ಮಗಳಾದ ಸತ್ಯಭಾಮೆಯನ್ನು ಕೃಷ್ಣನಿಗೆ ಕೊಟ್ಟು ಮದುವೆಮಾಡಿದನು.

ನಿತ್ಯೋತ್ಸವ=ಸದಾನಂದ.

೩೫ನೆಯ ಹಾಡು

ತಾಯಿ ಶ್ರೀಕೃಷ್ಣನನ್ನು ಎಣ್ಣೆಹೂಸಿ ಎರೆಯುತ್ತಿರುವಾಗ ಹೇಳಿದ ಹರಕೆಯ ಮಾತುಗಳು ಈ ಹಾಡಿನಲ್ಲಿವೆ.

೧ **ಊಡು**=ತಿಕ್ಕಿ ಉಣಿಸು.

ವಾಯುಸುತ=ಭೀಮಸೇನ.

೩ **ದಯವಾಗು**=ದಯಾಮಯನಾಗು.

೩೬ನೆಯ ಹಾಡು

ಯಶೋದೆ ಮಗುವನ್ನು ಹೆದರಿಸಲು 'ಬೂಚಿ ಬಂದಿದೆ' ಎಂದು ಹೆದರಿಸಿ, ಹಾಲನ್ನು ಕುಡಿದು ಮಲಗಿಕೊಳ್ಳಲು ಹೇಳುತ್ತಾಳೆ.

ನಾಲ್ಕು ಮುಖದ ಬೂಚಿ=ಬ್ರಹ್ಮ.

೧ **ಬೂಚಿ**=ಬಾವಾ.

ಚಾಚಿ=ಹಾಲು. (ಮಕ್ಕಳ ಪ್ರೀತಿಯ ಮಾತು).

ಪಾಚಿಕೊಳ್ಳು=ಮಲಗಿಕೊಳ್ಳು.

ತೋಕರು=ಮಕ್ಕಳು.

ಕಾಕುಮಾಡು=ತೊಂದರೆಕೊಡು.

೨ **ಮೂರು ಕಣ್ಣಿನ ಬೂಚಿ**=ಶಿವ.

೩ **ಅಂಗವೆಲ್ಲ ಕಂಗಳುಳ್ಳ**=ಇಂದ್ರ.

ಕಂಗೆಡಿಸು=ಗಾಬರಿಪಡಿಸು.

೪ **ಆರು ಮುಖದ ಬೂಚಿ**=ಕಾರ್ತಿಕೇಯ.

ಈರಾರು=ಹನ್ನೆರಡು.

೫ **ಮರದ ಮೇಲೆ ಇರುವುದೊಂದು**=ಹನುಮಂತದೇವರು.

೩೭ನೆಯ ಹಾಡು

'ತುಂಟತನ ಮಾಡುವ ಕೃಷ್ಣನನ್ನು ಹಿಡಿದುಕೊಂಡು ಹೋಗು, ಜೋಗಿ!' ಎಂದು ತಾಯಿ ನುಡಿದ ಮಾತುಗಳು ಈ ಹಾಡಿನಲ್ಲಿವೆ.

೧ **ಆಡುತ....ಮುಳುಗಿದ**=ಮತ್ಸ್ಯಾವತಾರ.

ಬೇಡ....ನೆಗಹಿದ=ಕೂರ್ಮಾವತಾರ.

ಓಡುತ....ಸೀಳ್ದ=ವರಾಹಾವತಾರ.

ನೋಡ....ಅಂಜಿಸುವ=ನರಸಿಂಹಾವತಾರ.

೨ **ಹುಲ್ಲಲಿ....ಕುಕ್ಕಿದ**=ವಾಮನಾವತಾರ.

ವಿ. ಸೂ.—ಬಲಿ ದಾನ ಕೊಡಲು ಸಂಕಲ್ಪ ಮಾಡುವಾಗ, ಅರ್ಘ್ಯಕಲಶದಲ್ಲಿ ಅಡ್ಡಿಯಾಗಿ ಕುಳಿತರು-ಶುಕ್ರಾಚಾರ್ಯರು. ವಾಮನಾವತಾರಿಯಾದ ಶ್ರೀಹರಿಯು ದರ್ಭವನ್ನು ಹಾಕಿ ಧಾರೆಯನ್ನು ಸರಿಪಡಿಸುವಾಗ, ಆ ದರ್ಭೆಯ ಏಟಿನಿಂದ ಶುಕ್ರಾಚಾರ್ಯರ ಒಂದು ಕಣ್ಣು ಹೋಯಿತು.

ಬುದ್ಧಿ....ಎತ್ತಿದ=ಪರಶುರಾಮಾವತಾರ.

ಬಿಲ್ಲನು....ಎತ್ತಿದ=ರಾಮಾವತಾರ.

ಬಲ್ಲಿದ....ಬಂದ=ಕೃಷ್ಣಾವತಾರ.

ಬತ್ತಲೆ=ಬೌದ್ಧಾವತಾರ.

ಕುದುರೆಯ ಹತ್ತಬೇಡೆಂದರೆ ಹತ್ತುವ=ಕಲ್ಕ್ಯವತಾರ.

೩೮ನೆಯ ಹಾಡು

ಗುಮ್ಮ ಬರುವನೆಂದು ಶ್ರೀಕೃಷ್ಣನನ್ನು ತಾಯಿ ಹೆದರಿಸಿದಂತೆ ಈ ಹಾಡಿನಲ್ಲಿ ಇದೆ. ಇದರಲ್ಲಿಯ ಗುಮ್ಮ ಶಿವನೆಂಬುದನ್ನು ಇಲ್ಲಿಯ ಬಣ್ಣನೆಯಿಂದ ಅರಿತು ಕೊಳ್ಳಬಹುದು.

೧ ಕಪಾಲ=ತಲೆಪರಟೆ.

ದೊಡ್ಡ ಬೆಟ್ಟದ ಹೆಣ್ಣ=ಹಿಮಗಿರಿಯ ಮಗಳು—ಪಾರ್ವತಿ.

ಮೈಯೊಳಿಟ್ಟವನಂತೆ=ಅರ್ಧನಾರೀನಟೇಶ್ವರ.

೨ ಐದು ತಲೆಗಳವನು=ಸದ್ಯೋಜಾತ, ವಾಮದೇವ, ಅಘೋರ, ಈಶಾನ, ತತ್ಪುರುಷ ಎಂಬ ಐದು ಮೋರೆಗಳುಳ್ಳ ಶಿವ.

ದಾರಿಯ....ಹೊತ್ತನು=ಗಂಗೆ ಶಿವನ ಜಡೆಯಲ್ಲಿರುವಳು.

೩ ಅನಲನೇತ್ರ=ಉರಿಗಣ್ಣು.

ಮುಂದಿಪ್ಪ....ಕೊಂದು ತಿಂದವನ : (ಚಿಲಿಯಾಳನೆ ?)

೫ ಕರಿಯ ಅಜಿನ=ಗಜಚರ್ಮ. (ಸಂ. ೧, ಪು. ೧೯೪).

೩೯ನೆಯ ಹಾಡು

ಶ್ರೀಕೃಷ್ಣನು ಹೆದರಿದವನಂತೆ ನಟಿಸುತ್ತ ತಾಯಿಗೆ 'ಗುಮ್ಮನನ್ನು ಕರೆಯ-ಬೇಡ' ಎಂದು ಹೇಳಿದುದು ಈ ಹಾಡಿನಲ್ಲಿದೆ.

೧ ಅಮ್ಮಿ=ಮೊಲೆ (ಮಕ್ಕಳ ಪ್ರೀತಿಯ ಮಾತು).

ಮುಮ್ಮು=ಅನ್ನ (ಮಕ್ಕಳ ಪ್ರೀತಿಯ ಮಾತು).

ಮಣ್ಣ ತಿನ್ನುವುದಿಲ್ಲ=(ಭಾಗ ೧೦-೮-೩೫).

೨ **ಹಾವಿನ ಮೇಲಾಡೆ**=(ಭಾಗ ೧೦-೧೬).

ಆವಿನ ಮೊಲೆಯೂಡೆ ಕರುಗಳನ್ನು ಬಿಡೆ=(ಭಾಗ ೧೦-೮).

೪೦ನೆಯ ಹಾಡು

ಇದೂ ಒಂದು ಗುಮ್ಮನ ಹಾಡು. ಕಾಡುವ ಕೃಷ್ಣನನ್ನು ಹೆದರಿಸಲು ಯಶೋದೆ ಗುಮ್ಮನ ಬೆದರಿಕೆಯನ್ನು ತೋರಿಸುತ್ತಾಳೆ.

೧ **ಐದು ಬಾಣ**=ಪಂಚಬಾಣ, ಕಾಮ.

೨ **ಮರುಳ**=ಭೂತ.

೩ **ರುಂಡಮಾಲೆ**=(ಭಾರ. ಅನು. ೨೦೭).

೪ **ಓಡು**=ತಲೆಬುರುಡೆ.

೪೧ನೆಯ ಹಾಡು

ಶ್ರೀಕೃಷ್ಣನು 'ಯಶೋದೆಗೆ ಸುಮ್ಮನೆ ಯಾತಕ್ಕೆ ಅಂಜಿಸುತ್ತೀಯೆ? ಆ ಗುಮ್ಮನನ್ನು ತೋರಿಸು!' ಎಂದು ಕೇಳುತ್ತಾನೆ.

ಪಂಚಾಶತ್‌ಕೋಟಿ ವಿಸ್ತೀರ್ಣ ಭೂಮಿ=೫೦ ಕೋಟಿ ಯೋಜನ ವಿಸ್ತೀರ್ಣವಾದ ಭೂಮಿ.

ಹಂಚಿಸಿ ಕೊಡು=ಪಾಲುಮಾಡಿ ಕೊಡು.

೨ **ತೋರಿದೆ ಬ್ರಹ್ಮಾಂಡ ಬಾಯೊಳಗೆ**=(ಭಾಗ ೧೦-೮-೩೭).

ಗಾಳಿ ಅಸುರ=ತೃಣಾವರ್ತ.

ಕಂಸನ ಅನುಚರರಲ್ಲಿ ಒಬ್ಬ ರಾಕ್ಷಸ. ಕಂಸನ ಪ್ರೇರಣೆಯಂತೆ ಬಲರಾಮ-ಕೃಷ್ಣರನ್ನು ಕೊಲ್ಲುವುದಕ್ಕಾಗಿ ಬಿರುಗಾಳಿ ರೂಪದಿಂದ ಬಂದು, ಅವರನ್ನು ಹೊತ್ತುಕೊಂಡು ಹೋಗುತ್ತಿರುವಾಗ, ಶ್ರೀಕೃಷ್ಣನು ಗರಿಮಾಸಿದ್ಧಿಯಿಂದ ದೇಹವನ್ನು ಭಾರವನ್ನಾಗಿ ಮಾಡಿ ಅವನ ಕುತ್ತಿಗೆಯ ಮೇಲೆ ಬಲವಾಗಿ ಗುದ್ದಿದನು. ಅಗ ತೃಣಾವರ್ತನು ಸತ್ತನು. (ಭಾಗ ೧೦-೭)

೩ ನಾಗಪತ್ನಿಯರಿಗೆ ಓಲೆಯ ಭಾಗ್ಯವನಿತ್ತೆ=(ಭಾಗ ೧೦–೧೬).

೪ ಅಕ್ರೂರನಿಗೆ.... ತೋರಿದೆ=(ಸಂ. ೧, ೨೫೨).

ಫಕ್ಕನೆ.... ಪೋದೆ=(ಭಾಗ ೧೦–೩೯).

ಬಿಲ್ಲುಹಬ್ಬದ ಸಲುವಾಗಿ ಬಲರಾಮ–ಕೃಷ್ಣರನ್ನು ಕರೆತರಲು ಅಕ್ರೂರನನ್ನು ಕಂಸನು ಕಳಿಸಿನು. ಆಗ ಅಕ್ರೂರನು ರಥದೊಂದಿಗೆ ಗೋಕುಲಕ್ಕೆ ಬಂದು, ನಂದನ ಅಪ್ಪಣೆ ಪಡೆದು, ಬಲರಾಮ–ಕೃಷ್ಣರನ್ನು ರಥದಲ್ಲಿ ಕುಳ್ಳಿರಿಕೊಂಡು ಮಥುರೆಗೆ ಹೋದನು.

ರಜಕನ ಕೊಂದು ಮಡಿಯನುಟ್ಟೆ=(ಭಾಗ ೧೦–೪೧).

ಮಥುರೆಗೆ ಹೋದ ಬಳಿಕ ಶ್ರೀಕೃಷ್ಣನು ಅರಮನೆಯ ಅಗಸನನ್ನು ಕಂಡು, ಅವನು ಒಗೆದ ಬಟ್ಟೆಗಳನ್ನು ಬೇಡಿದನು. ಅವನು ಕೊಡದೆ ಸೊಕ್ಕಿನ ಮಾತುಗಳನ್ನಾಡಲು, ಅವನನ್ನು ಕೊಂದು ಅವನ ಬಟ್ಟೆಗಳನ್ನು ತಾನೂ ತೆಗೆದುಕೊಂಡ; ಹಾಗು ಗೋಪಾಲಕರಲ್ಲಿ ಹಂಚಿದ.

೫ ಬಿಲ್ಲುಹಬ್ಬಕೆ.... ಮಡುಹಿದೆ=ಚಾಣೂರ–ಮುಷ್ಟಿಕರನ್ನು ಕೊಂದೆ. (ಭಾಗ ೧೦–೪೩).

ಮುತ್ತೈಯ=ಉಗ್ರಸೇನ.

೩. ಬಾಲಲೀಲೆ

೪೨ನೆಯ ಹಾಡು

ಗೊಲ್ಲಬಾಲಕರು ಎಳೆಯ ಕೃಷ್ಣನನ್ನು ಆಡಲು ಕರೆಯುವ ಹಾಡಿದು.

೧ ಅಣ್ಣೆಕಲ್ಲು=ದುಂಡುಹರಳು.

ಕೋಲು=(ಚಿಣಿ) ಫಣಿ.

೩ ಬಣ್ಣದಾಟ=ಚಿತ್ರ-ವಿಚಿತ್ರವಾದ ಆಟಗಳು.

೪೩ನೆಯ ಹಾಡು

ಗೋಪಸ್ತ್ರೀಯೊಬ್ಬಳು ಶ್ರೀಕೃಷ್ಣನು ಬಂದುದನ್ನು ಕಂಡು ಸಂಭ್ರಮಭಾವದಿಂದ ಆಡಿದ ಮಾತುಗಳನ್ನು ಈ ಹಾಡು ಒಳಗೊಂಡಿದೆ.

೨ **ನಡುವಿನ ಗಂಟೆ**=ನಡುವಿನ ಪಟ್ಟಿಗೆ ಕಟ್ಟಿದ ಚಿಕ್ಕ ಗಂಟೆಗಳು.

ತೊಡರು=(ಆಭರಣ) ಸರಪಳಿ.

೪೪ನೆಯ ಹಾಡು

ಶ್ರೀಕೃಷ್ಣನು ಶಿಶುಭಾವದಿಂದ ತಾಯಿಯ ಮುಂದೆ ದೂರಿಕೊಂಡ ಮಾತುಗಳು ಈ ಹಾಡಿನಲ್ಲಿವೆ.

೧ **ಕಣ್ಣವಿಾಟು**=ಕಣ್ಣು ಚಿವುಟು.

ಕಾವಲು=ಸೆರೆಮನೆ.

೩ **ಅಸುರೆ**=ಪೂತನಿ.

ಶಿಶುವಾಗಲೆ=ಚಿಕ್ಕವನಿರುವಾಗಲೆ.

೪ **ವತ್ಸಾಸುರ**=(ಸಂ. ೩, ಪು. ೨೪೬).

ಶಕಟ=(ಸಂ. ೧, ಪು. ೨೬೫).

೫ **ಕುಸುಮ.... ಓಡಿದೆನಂತೆ**=(ಸಂ. ೩, ಪು. ೨೬೨).

ಗಾಡಿಕಾರ=ಬೆಡಗಿನವ.

೪೫ನೆಯ ಹಾಡು

ಯಶೋದೆ ಶ್ರೀಕೃಷ್ಣನನ್ನು ಕುರಿತು ' ನಿನ್ನೊಡನೆ ಯಾರೂ ಆಡಲಾರರು. ನೀನು ತುಂಬ ತುಂಟ ' ಎಂದುದನ್ನು ಈ ಹಾಡಿನಲ್ಲಿ ಕಾಣಬಹುದು.

೧ **ಅನ್ನಿಗ**=(ತ್ಸ.) ಅನ್ಯಕ.

೨ **ಬೆರಳನೆಣಿಸಿ ಕೊಂಡ**= (?)

೫ **ಚರಿಯ**=(ತ್ಸ. ಚರ್ಯಾ) ನಡತೆ.

೪೬ನೆಯ ಹಾಡು

ತಾಯಿ ಯಶೋದೆ ಕೃಷ್ಣನ ವಿಷಯಕವಾದ ದೂರುಗಳಿಗೆ ಬೇಸತ್ತು, ಹೊರಗೆ ಆಡಲು ಹೋಗಬೇಡವೆಂದು ಆತನಿಗೆ ಹೇಳಿದಂತೆ ಈ ಹಾಡಿನಲ್ಲಿದೆ.

೧ ಗಾಡಿಕಾರ್ತಿಯರು=ಚೆನ್ನೆಯರು.
ನೀರೊಳು....ಎಂಬರೊ=ಮತ್ಸ್ಯಾವತಾರ.
ನಿನ್ನನು....ಎಂಬರೊ=ಕೂರ್ಮಾವತಾರ.
ಕೋರೆಗಳಿಂದ=ವರಾಹಾವತಾರ.
ಸೀಳಿ....ಹಾಕೆಂಬರೊ=ನರಸಿಂಹಾವತಾರ.
೨ ಪೊಡವಿ....ಎಂಬರೊ=ವಾಮನಾವತಾರ.
ದೊಡ್ಡ....ಎಂಬರೊ=ಪರಶುರಾಮಾವತಾರ.
ಕಿಡಿಗಣ್ಣ....ಎಂಬರೊ=ರಾಮಾವತಾರ.
೩ ಬೆಟ್ಟ....ಎಂಬರೊ=ಕೃಷ್ಣಾವತಾರ.
ಬರಿಬಟ್ಟಾಗಿ....ಎಂಬರೊ=ಬೌದ್ಧಾವತಾರ.
ಪುಟ....ನಲಿದಾಡುತ=ಕಲ್ಕ್ಯವತಾರ.

೪೭ನೆಯ ಹಾಡು

ಈ ಮೊದಲಿನ ಹಾಡಿನ ಭಾವವೇ ಇಲ್ಲಿಯೂ ಮುಂದುವರಿದಿದೆ.

೩ ಹೊಲಸು....ಎನ್ನುವರೊ=ಮತ್ಸ್ಯಾವತಾರ.
ದೊಡ್ಡ....ಎನ್ನುವರೊ=ಕೂರ್ಮಾವತಾರ.
ಬಲು....ಎನ್ನುವರೊ=ವರಾಹಾವತಾರ.
ಆ ಎಳೆಯು....ಎಂಬುವರೊ=ನರಸಿಂಹಾವತಾರ.
೪ ಭಿಕ್ಷೆ....ಎಂಬುವರೊ=ವಾಮನಾವತಾರ.
ಭೂಮಿ....ಎಂಬುವರೊ=ಪರಶುರಾಮಾವತಾರ.
ಲಕ್ಷ್ಮಿ....ಎಂಬುವರೊ=ರಾಮಾವತಾರ.
ವೈಲಕ್ಷಣ....ಎಂಬುವರೊ=ಕೃಷ್ಣಾವತಾರ.

೫ ಮಾನ....ಎನ್ನುವರೊ=ಬೌದ್ಧಾವತಾರ.

ಮಹಾಹೀನರ....ಎನ್ನುವರೊ=ಕಲ್ಕ್ಯವತಾರ.

೪೮ನೆಯ ಹಾಡು

ತಾಯಿ ಯಶೋದೆ ಕೃಷ್ಣನಿಗೆ ಮನೆಯಲ್ಲಿಯೇ ಆಡು— ಎಂದು ಹೇಳುತ್ತಾಳೆ.

೫ ದೂರು=ನಿಂದೆ.

೪೯ನೆಯ ಹಾಡು

ದಾಸರು ತಾಯಿಯಾಗಿ ಶ್ರೀಕೃಷ್ಣನನ್ನು ಹೃದಯಮಂದಿರವನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ಹೋಗಬೇಡವೆಂದು ಹೇಳಿದ ಮಾತುಗಳು ಈ ಹಾಡಿನಲ್ಲಿವೆ.

೧ ಗಹ್ವರ=ರಹಸ್ಯಸ್ಥಾನ.

೨ ಹಗರಣ=ನಾನಾಬಗೆಯ ಹುಡುಗಾಟ.

೫೦ನೆಯ ಹಾಡು

ಇಲ್ಲಿಯೂ ಮಾತೃಭಾವದ ಆತುರವನ್ನು ನೋಡಬಹುದು.

೧ ವಾತ=ತೃಣಾವರ್ತ.

ಪೋತತನ=ಹುಡುಗಾಟ.

೨ ದುಡುಕು=ಸಾಹಸ.

೫೧ನೆಯ ಹಾಡು

ದಾಸರು ಶ್ರೀಕೃಷ್ಣನ ಬಾಲಲೀಲೆಯ ಮಹಿಮೆಯನ್ನು ಮೆಚ್ಚಿ ಈ ಹಾಡಿನಲ್ಲಿ ಕೊಂಡಾಡಿದ್ದಾರೆ.

೧ ಕೆಸರ....ಬಾಯೊಳಗೆ=(ಭಾಗ ೧೦-೮-೩೬).

೫ ಗೋವಾಡಿ=ಗೋಕುಲ.

೫೨ನೆಯ ಹಾಡು

ಶ್ರೀಕೃಷ್ಣನ ಬಾಲಲೀಲೆ ಹಾಗು ಮಾಹಾತ್ಮ್ಯವನ್ನು ಈ ಸುಳಾದಿ ಬಣ್ಣಿಸುತ್ತಿದೆ.

೨ **ಕಲ್ಲಿ**=ಹಣಿಕೆಯ ಚೀಲ.

ಕಂಜ=ಕಮಲ.

೩ **ನೀಲಮುತ್ತಿನ**=ನೀಲ ಮತ್ತು ಮುತ್ತುಗಳ.

ಮಂದಾರ=ಒಂದು ಜಾತಿಯ ದಿವ್ಯಪುಷ್ಪ.

ದಂಡೆ=ದಂಡಿ=ಸೊಬಗು, ರೀತಿ.

ಖಳರ ಮುಖಗಳ ದಂಡೆ ಭಾಳಲೋಚನ=ಮೇಲೇರಿ ಬರುವಂಥ ರಾಕ್ಷಸರ ಸೈನ್ಯವನ್ನು ನಾಶ ಮಾಡುವವ.

ಮೌಳಿಕಂದರು=ಆಟದಲ್ಲಿ ಹಿರಿಯ ಹುದ್ದರಿಗಳು.

ಸ್ವತೋಮಹೀಯಾನ್=ಸ್ವಯಂಪರಿಪೂರ್ಣ

೪ ಈ ನುಡಿಯ ಅರ್ಥ ಸ್ಪಷ್ಟವಿಲ್ಲ.

೫ **ತತಿ**=ಸಮೂಹ.

ಶ್ರುತಿಯ....ಗರುವನ=ಶ್ರುತಿಸಮೂಹಗಳ ಅಂತಿಮ ಉದ್ದೇಶವಾಗಿರುವ ಮಾಹಾತ್ಮ್ಯವುಳ್ಳವನ.

ಕರ್ಮಠರು=ಜ್ಞಾನ-ಭಕ್ತಿಶೂನ್ಯರು.

೬ **ಪಂಚಮುಖ**=ಶಿವ.

೭ **ದಾಮಣಿ**=(ತ್ಸ. ದಾಮನ್) ಕಣ್ಣಿ.

ಮೂಗುನೇಣು=ಮೂಗುದಾಣ.

ಹೇರು=ಭಾರ.

ವ್ಯವಹಾರಿ=ವ್ಯಾಪಾರಿ.

೮ **ಯಂತ್ರವಾಹಕ**=ಸೂತ್ರಧಾರ.

೪. ಗೋಪೀಲೀಲೆ

೫೩ನೆಯ ಹಾಡು

ಬಾಲಕೃಷ್ಣನು ಯಶೋದೆಯ ಕಣ್ಣನ್ನು ಮುಚ್ಚಿದಾಗ, ಅವಳು ಆಡಿದ ಮಾತುಗಳನ್ನು ಈ ಹಾಡು ಒಳಗೊಂಡಿದೆ.

೧ ರತಿಪತಿಪಿತ=ಕೃಷ್ಣ (ಶ್ರೀಹರಿ).

ಅನ್ವಯ=ಹೊಂದಿಕೆ, ಏಕವಾಕ್ಯತೆ.

ಶತತಪ್ಪು....ಎಣಿಸಿದವನೊ :

ಶಿಶುಪಾಲ ಕೃಷ್ಣನ ಸೋದರತ್ತೆಯ ಮಗ. ಅವನಿಗೆ ಹುಟ್ಟಿದಾಗ ಮೂರ-ನೆಯ ಕಣ್ಣೊಂದಿತ್ತು. ಯಾರಿಂದ ಆತನಿಗೆ ಸಾವು ಬರುವದೊ ಅವನ ಕೈಯಲ್ಲಿ ಕೂಸನ್ನು ಕೊಟ್ಟರೆ, ಮೂರನೆಯ ಕಣ್ಣು ಕಳಚಿ ಬೀಳುವುದೆಂದು ವರವಿತ್ತು. ಕೃಷ್ಣನು ಬಂದು ಆ ಕೂಸನ್ನು ಎತ್ತಿಕೊಂಡಾಗ, ಮೂರನೆಯ ಕಣ್ಣು ಇಲ್ಲದಂತಾ-ಯಿತು. ಆಗ ಶಿಶುಪಾಲನ ತಾಯಿ ಕೂಸನ್ನು ಕಾಯಬೇಕೆಂದು ಶ್ರೀಕೃಷ್ಣನನ್ನು ಬೇಡಿಕೊಂಡಳು. ಆಗ ಶ್ರೀಕೃಷ್ಣನು ಈತನ ನೂರು ತಪ್ಪುಗಳನ್ನು ಕ್ಷಮಿಸುವೆ-ನೆಂದು ವಚನ ಕೊಟ್ಟಿದ್ದನು. (ಭಾರ. ಸಭಾ ೬೬).

೨ ಕರಿವೈರಿ=ಕರಿರಾಜನನ್ನು ಕಾಡಿದ ಮೊಸಳೆ.

ರುಚಿ=ಬೆಳಕು, ಕಾಂತಿ.

ಸಿರಿ=ವೀರತನ.

೪ ಸಾಂದೀಪಿ=(ಸಂ. ೧, ಪು. ೨೫೬).

೫೪ನೆಯ ಹಾಡು

ಗೋಪಸ್ತ್ರೀಯರು ಬಾಲಕೃಷ್ಣನನ್ನು ದಾಸಯ್ಯನೆಂದು ಭಾವಿಸಿ, ವಿನೋದ-ದಿಂದ ಆತನನ್ನು ತಮ್ಮ ಕೇರಿಗೆ ಬಾ— ಎಂದು ಕರೆಯುತ್ತಾರೆ.

ಇರುಳು....ಮರಣವ ಮಾಡಿದ :

ಹಿರಣ್ಯಕಶಿಪು ಬ್ರಹ್ಮನನ್ನು ಕುರಿತು ತಪಸ್ಸು ಮಾಡಿ ತನಗೆ ಹಗಲಿನಲ್ಲಿಯೂ

ಇರುಳಿನಲ್ಲಿಯೂ ಮರಣ ಬರಬಾರದೆಂದು ವರ ಪಡೆದಿರುತ್ತಾನೆ. ನರಸಿಂಹಾವತಾರಿ-ಯಾದ ಶ್ರೀಹರಿ ಅವನನ್ನು ಸಂಜೆಯಲ್ಲಿ ಕೊಂದನು.

೫೫ನೆಯ ಹಾಡು

ಗೋಪವಧು ಒಬ್ಬಳು ತನ್ನನ್ನು ಸನ್ನೆಮಾಡಿ ಕರೆಯುವ ಬಾಲಕೃಷ್ಣನನ್ನು ಕುರಿತು ತನ್ನ ಸಖಿಯ ಮುಂದೆ ಆಡಿದ ಮಾತುಗಳಿವು.

೩ **ಧಟ್ಟ್ವಿದಿಗಿಲು**=ಗಾಬರಿಯಿಂದ ಎದೆ ಡವಡವ ಎನ್ನುವುದು.

೫೬ನೆಯ ಹಾಡು

ಕಣ್ಣುತಪ್ಪಿಸಿ ಮನೆಹೊಕ್ಕ ಬಾಲಕೃಷ್ಣನನ್ನು ಕುರಿತು ಗೊಲ್ಲತಿಯೊಬ್ಬಳು ಹೇಳಿದ ಮಾತುಗಳಿವು.

೧ **ಶೌರಿ**=(ಸಂ. ೩, ಪು. ೨೪೬).

೨ **ಇಂಬು**=ಹೆಚ್ಚಾಗಿ, ವ್ಯಾಪಕವಾಗಿ.

೩ **ಸಂಚಿತಾರ್ಥ**=ಕೂಡಿಟ್ಟ ವಸ್ತುಗಳು, ಸಂಚಿತ ಕರ್ಮಗಳು.

೫೭ನೆಯ ಹಾಡು

ಒಬ್ಬ ಗೋವಳಿತಿ ಕೃಷ್ಣನ ಕಾಟಕ್ಕೆ ಬೇಸತ್ತು, 'ಎಲ್ಲಿ ಬೆಣ್ಣೆಯ ಬಚ್ಚಿಡುವೆನು' ಎಂದು ಕಳವಳದ ಮಾತುಗಳನ್ನಾಡಿದ್ದಾಳೆ.

೧ **ಥಾಳ**=ಪ್ರಕಾಶ.

೨ **ಎವೆಯಿಕ್ಕದಲ್ಲಿ**=ಇವನ ಕಣ್ಣಿಗೆ ಕಾಣದಂತೆ.

೩ **ಅಟ್ಟ್ವಳಿ**=ಕಾಟ.

೫೮ನೆಯ ಹಾಡು

ಕಳ್ಳ ಕೃಷ್ಣನನ್ನು ಹಿಡಿಯಬೇಕೆಂದು ಹೊಂಚುಹಾಕಿದ ಗೊಲ್ಲತಿಯರು ಹೇಳಿದ ಮಾತುಗಳು ಈ ಹಾಡಿನಲ್ಲಿವೆ.

೧ ನಿರ್ಜರಪತಿ=ದೇವತೆಗಳ ಒಡೆಯ.

ಓಕುಳಿಯಾಡು=ಸೂರೆಮಾಡು.

೩ ಚಾಲುವರಿ=ಹಂಬಲಿಸಿ ಬೇಡಿಕೊ.

೫೯ನೆಯ ಹಾಡು

ಬಾಲಕೃಷ್ಣನು ತನ್ನ ಕೈಗೆ ಸಿಕ್ಕಿದನೆಂದು ತುಂಬ ಉತ್ಸಾಹದಿಂದ ನೆರೆಯಾಕೆಗೆ ಒಬ್ಬ ಗೋಪಿಕೆ ಹೇಳುತ್ತಿದ್ದಾಳೆ.

೧ ಮುಂಡೆ=ತಲೆ.

ಬಣ್ಣವಸ್ತ್ರ=ಸೀರೆ.

೨ ಪಟ್ಟೆಮುಂಚ=ಪಟ್ಟೆಬಿಗಿದು ಮಾಡಿದ ಮಾಡಿದ ಮುಂಚ.

೬೧ನೆಯ ಹಾಡು

ಕೈಗೆ ಸಿಕ್ಕ ಕೃಷ್ಣನನ್ನು ಗೋವಳಿತಿಯೊಬ್ಬಳು ತಡೆದು ನಿಲ್ಲಿಸಿ, ಅವನಿಗೆ ಹೇಳಿದ ಮಾತುಗಳು ಈ ಹಾಡಿನಲ್ಲಿ ಇವೆ.

೧ ಧುರದಿ=ಧೈರ್ಯದಿಂದ.

೩ ಇಟ್ಟಿಗೆಯ ಮೇಲೆ.... ಕಾರಣವೇನೊ=(ಸಂ. ೧, ಪು. ೨೭೬).

೬೨ನೆಯ ಹಾಡು

ಬಾಲಕೃಷ್ಣನ ಕಿಡಿಗೇಡಿತನಕ್ಕೆ ಬೇಸತ್ತ ಗೋಪಿಯರು ಯಶೋದೆಯ ಬಳಿಗೆ ಬಂದು, ದೂರು ಹೇಳುವ ಮಾತುಗಳಿವು.

೧ ವಾಸ=ಬಟ್ಟೆ.

ಭಾವಜನಯ್ಯ=ಕಾಮನ ತಂದೆ.

೨ ಅಪ್ಪ=ಮಿಕ್ಕಿದವ, ಶ್ರೇಷ್ಠ.

ಉಚ್ಛಿಷ್ಟ=ಎಂಜಲು.

ಇಷ್ಟದೇವರು :

ಗ್ರಾಮದೇವರು, ಕುಲದೇವರು ಹಾಗು ಇಷ್ಟದೇವರೆಂಬ ಭೇದಗಳಿವೆ. ತಾನೇ ಸ್ವತಃ ಅರಿಸಿಕೊಂಡು, ನಡೆದುಕೊಳ್ಳುವ ದೇವತೆಗೆ ಇಷ್ಟದೇವತೆಯೆಂಬ ಹೆಸರಿದೆ.

೩ ರಚ್ಚೆ=ಗೊಂದಲ.

೬೩ನೆಯ ಹಾಡು

ಮತ್ತೊಬ್ಬ ಗೋಪಿಯು ದೂರಿದು.

೨ ಬಟ್ಟೆ=ಹಾದಿ,

೩ ಕೇರಿಯ ಬಸವ=ಗೂಳಿ.

೬೪ನೆಯ ಹಾಡು

ಮತ್ತೊಬ್ಬ ಗೋವಳಿತಿ ದೂರಿದ ಮಾತಿಗೆ ಯಶೋದೆ ಸಮಾಧಾನ ಹೇಳಿದ ಮಾತುಗಳು ಈ ಹಾಡಿನಲ್ಲಿವೆ.

೧ ಕಾಕು=ಕಿಡಿಗೇಡಿತನ.

ಬಿಸರುಹ=ಕಮಲ.

೨ ಸಾಧಿಸು=ಹಟಹಿಡಿ.

೬೫ನೆಯ ಹಾಡು

ಇದೂ ಗೊಲ್ಲತಿಯೊಬ್ಬಳ ದೂರು.

೧ ರವಿಕೆ=ಕುಪ್ಪಸ.

ಪಟ್ಟೆ=ರೇಶಿಮೆಯ ಸೀರೆ.

೩ ಬೆಲ್ಲವ ತೋರು=ಮುದ್ದುಕೊಡಿರೆಂದು ಹೇಳು.

೭೭ನೆಯ ಹಾಡು

ಮತ್ತೊಬ್ಬಳ ದೂರು.

೪ **ಊರು ಮಾಡಿದ ಕೊಳಗ, ತಾಯಿ ಮಾಡಿದ ಹೊಟ್ಟೆ**=ಊರ ಹಿರಿಯರು ನಿರ್ಣಯಿಸಿದ ಅಳತೆ ಪಾತ್ರೆ. (ತಾಯಿ ಉಣ್ಣಿಸಿದ ಪ್ರಮಾಣದಲ್ಲಿ ಮಗುವಿನ ಹೊಟ್ಟೆ ಚಿಕ್ಕದು–ದೊಡ್ಡದು.)

೭೭ನೆಯ ಹಾಡು

ಮತ್ತೊಬ್ಬ ಗೋವಳಿತಿಯ ದೂರು.

೧ **ಮೇಳದಿ**=ಗುಂಪು ಕಟ್ಟಿಕೊಂಡು.

೭೮ನೆಯ ಹಾಡು

ಗೊಲ್ಲಸ್ತ್ರೀಯರು ಗುಂಪುಗೂಡಿ ಬಂದು, ಯಶೋದೆಯ ಎದುರು ಶ್ರೀಕೃಷ್ಣನ ತುಂಟಾಟಗಳನ್ನು ವಿವರಿಸುತ್ತಾರೆ.

೧ **ಆಲದೆಲೆಯ**=ಆಲದೆಲೆಯ ಮೇಲೆ ಮಲಗಿದವ.

೨ **ಅನುಬಂಧ**=ಸಂಬಂಧಿಕ.

೭೯ನೆಯ ಹಾಡು

ಹಿಂದಿನ ಹಾಡಿನ ಭಾವವೇ ಮುಂದುವರಿದಿದೆ.

೧ **ಪೋಪೆವೆ**=ಹೋಗುತ್ತೇವೆ.

೮೦ನೆಯ ಹಾಡು

ಮುನಿಸುಗೊಂಡೊಬ್ಬ ಗೋಪಿ ಯಶೋದೆಯ ಮುಂದೆ ಸಿಡುಕು ನುಡಿಗಳನ್ನಾಡುತ್ತಾಳೆ.

೮೧ನೆಯ ಹಾಡು

ಇನ್ನೊಬ್ಬ ಗೋಪಿಯ ಕೋಪದ ಮಾತುಗಳಿವು.

೨ **ಉರೋಜ**=ಮೊಲೆ.

೭೨ನೆಯ ಹಾಡು

ಇದರಲ್ಲಿಯೂ ಗೋಪಿಯೊಬ್ಬಳ ದೂರನ್ನೇ ಕಾಣಬಹುದು.

೨ ಪಲಾಯನ ಮಾಡಿ ಕಾಲಯವನನ ಸುಟ್ಟ =(ಸಂ. ೧, ಪು. ೨೯೮).

೩ ಕಿಚ್ಚು ಪಾನವ ಮಾಡಿ=(ಭಾಗ ೧೦—೧೯).

೪ ಯಮಳಾರ್ಜುನರಾಯಾಸ ಬಿಡಿಸಿದ =(ಸಂ. ೩, ಪು. ೩೧೯).

೭೩ನೆಯ ಹಾಡು

ಗೋಪಿಕಾಸ್ತ್ರೀಯರ ದೂರು.

೧ ಕಣ್ಗಳನು ತೆರೆದು ನೋಡುವನು=ಮತ್ಸ್ಯಾವತಾರ.

೨ ಉದ್ದಂಡ ಕಠಿಣಕಾಯ=ಕೂರ್ಮಾವತಾರ.

೩ ಮೋರೆಯ ಬಾಗಿಪನೆ=ವರಾಹಾವತಾರ.

೪ ಘೋರರೂಪ=ನರಸಿಂಹಾವತಾರ.

೫ ಬೇಡುವ ಜಲ ದೈನ್ಯದಿ=ವಾಮನಾವತಾರ.

೬ ಮಚ್ಚು ಕೊಡಲಿ ತೋರುವನೆ=ಪರಶುರಾಮಾವತಾರ.

೭ ಅಡವಿಗೆ ನಡೆದನೆ=ರಾಮಾವತಾರ.

೮—೯ ಕೃಷ್ಣಾವತಾರ.

೧೦ ಮದನಶಾಸ್ತ್ರವ ಪೇಳುತ=ಬೌದ್ಧಾವತಾರ.

ಕುದುರೆಯನ್ನೇರಿದನೆ=ಕಲ್ಕ್ಯವತಾರ.

೭೪ನೆಯ ಹಾಡು

ಇನ್ನೊಬ್ಬ ಗೋಪಿ ಬಂದು, ತನ್ನ ದೂರನ್ನು ಹೇಳುತ್ತಾಳೆ.

೧ **ಅಟಕಾಲಿ** :

ಸೀಗೆ, ಅಂಟಾಳಕಾಯಿ, ಅರಿಸಿಣ ಎಣ್ಣೆ ಇವುಗಳ ಮಿಶ್ರಣ. ಎರಕೊಳ್ಳುವಾಗ ಇದನ್ನು ಮೈಗೆ ಹಚ್ಚಿ ತಿಕ್ಕಿಕೊಳ್ಳುವವರು.

೨ **ಮುಲಕಿನ ತಳಕು**=ಹಗ್ಗದ ತೊಡಕು.

೭೫ನೆಯ ಹಾಡು

ಯಶೋದೆ ಗೋಪಿಯರನ್ನು ಕೇಳಿದ ಮಾತು.

೭೬ನೆಯ ಹಾಡು

ಇದು ಯಶೋದೆಯ ಮಾತು. ಗೊಲ್ಲಸ್ತ್ರೀಯರಿಗೆ ಸುಳ್ಳು ಮಾತನ್ನು ಹೇಳುವಿರೆಂದು ರೋಸಿ, ಯಶೋದೆ ಮಾತನಾಡುತ್ತಾಳೆ.

೧ **ಪಟ್ಟುಪಟ್ಟಿಗೆ**=ಬಾರಿಬಾರಿಗೆ.

೩ **ಮಾಲಗಂಬ**=ದೀಪಮಾಲೆಯ ಕಂಬ.

ದಧಿಶೋಧಿಸಿ=ಮೊಸರ ಕೆನೆ ತೆಗೆದು.

ಸೆಟವಿ=ಒಂದು ಕ್ಷುದ್ರ ದೇವತೆ.

೫ **ಹಲ್ಲೊಳಗೆ ಇಡು**=ಮೇಲಿಂದ ಮೇಲೆ ಬೆಯ್ಯು.

೭೭ನೆಯ ಹಾಡು

ಗೋಪಿಯರ ದೂರನ್ನು ಕೇಳಿ, ಬೇಸತ್ತ ಯಶೋದೆ ಶ್ರೀಕೃಷ್ಣನಿಗೆ ಆಡುವ ಮಾತುಗಳಿವು.

೩ **ಶೃಂಗಾರಮುಖ**=ಚೆಲುವ ಮೊಗ.

೨. ಗೋಪೀಪ್ರೇಮಲೀಲೆ

೬ಲನೆಯ ಹಾಡು

ಈ ಸುಳಾದಿಯಲ್ಲಿ ದಾಸರು ಬಾಲಕೃಷ್ಣನ ಲೀಲೆಗಳನ್ನು ವಿವಿಧರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಬಣ್ಣಿಸಿ ಹೇಳಿದ್ದಾರೆ.

೧ **ರಶನೆ**=ನಡುಗೆಜ್ಜೆ.

ಪಯೋಬ್ಧಿಶಯನ=ಕ್ಷೀರಸಾಗರಶಯನ.

೩ **ಕಕ್ಕಿ**=ಕೊಕ್ಕೆಂದು ಸಪ್ಪುಳ ಮಾಡಿ.

ಬಿಸಳಿಗೆ=ಪಾತ್ರೆಯ ಒಂದು ಜಾತಿ.

ಕುಶಲವಾಡಿ=ವಿನೋದ ಮಾತಾಡಿ.

೫ **ಉತ್ತರಿಸು**=ದಾಟಿಸು.

೬ **ಕ್ರತು**=ಯಜ್ಞ.

೭ **ಉಪಾಧಿ**=ಅಜ್ಞಾನದ ಆವರಣ.

ವಿಪದ=ವಿಶೇಷವಾದ ಪದ (ಸ್ಥಾನ).

ಶಿವ=ಮಂಗಲಕರನಾದ ಪರಮಾತ್ಮ.

ವಿ. ಸೂ:— ದ್ವೈತ ತತ್ತ್ವಜ್ಞಾನದಲ್ಲಿ ಪರಮಾತ್ಮನನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ಉಳಿದ ಎಲ್ಲ ದೇವತೆಗಳೂ ಸೋಪಾಧಿಕರು.

೭೯ನೆಯ ಹಾಡು

ಗೋವಳಿತಿಯೊಬ್ಬಳು ಮಾರಾಟಕ್ಕೆಂದು ಹಾಲ ಹರವಿಯನ್ನು ಹೊತ್ತುಕೊಂಡು ಕೇರಿಯಲ್ಲಿ ಬಂದಾಗ, ಕೃಷ್ಣನು ಅವಳನ್ನು ಕಂಡು ಮಾತನಾಡುತ್ತಾನೆ.

೧ **ಚಂದ್ರಗಾವಿ (ಚಂದ್ರ+ಕಾವಿ)**=ಕಿತ್ತಳೆ ಬಣ್ಣದ ಸೀರೆ.

ರುಳಿ=ಸರಪಣಿ.

ವೀಳೆಪ್ರಸ್ತ=ನಿಶ್ಚಯ ಕಾರಣ.

೨ **ಮಂಡಲವಾಳುವ**=ಮಂಡಲೇಶ್ವರನಾದ.

೩ **ಹಂಬು**=ಬಳ್ಳಿ.

ತಳವಾರ=ಕಾವಲುಗಾರ. (Police-man).

೫ **ಕಾಲಮೊದಲು**=ಈ ಮೊದಲು.

೮೦ನೆಯ ಹಾಡು

ಕೃಷ್ಣನನ್ನು ಕಂಡ ಗೋವಳಿತಿಯೊಬ್ಬಳು, ಇನ್ನೊಬ್ಬಳನ್ನು ಇವನಾರೆಂದು ಕೇಳುತ್ತ, ಅವನ ಅಂಗಾಂಗಳನ್ನು ಬಣ್ಣಿಸುತ್ತಾಳೆ.

೩ **ನೀರದ**=ಮೋಡ.

ಕೇಯೂರ=ಭುಜಕೀರ್ತಿ.

ನಿರ್ಜರರು=ದೇವತೆಗಳು.

೫ **ಕಂಬುಕಂಧರ**=ಶಂಖದಂತೆ ಕೊರಳುಳ್ಳವ.

೮೧ನೆಯ ಹಾಡು

ಗೋಪವಧುವೊಬ್ಬಳು ಶ್ರೀಕೃಷ್ಣನ ಸಾಹಚರ್ಯವನ್ನು ಹಾರಯಿಸಿ ತನ್ನಲ್ಲಿಯೆ ತಾನು ಹೀಗೆ ಎಂದುಕೊಳ್ಳುತ್ತಾಳೆ.

೧ **ಗಾಡಿಕಾರ**=ಸುಂದರ.

೨ **ಅರಸಂಚೆ (ಅರಸು+ಅಂಚೆ)**=ರಾಜಹಂಸ.

ಶಿರವ ತಗ್ಗಿಸುವಂತೆ=ನಾಚಿ ತಲೆ ಬಾಗಿಸುವಂತೆ.

೩ **ಚೆಲ್ಲೆಗಂಗಳು**=ವಿಸ್ತಾರವಾದ ಕಣ್ಣುಗಳು.

೪ **ಸಂಗಡಿಸು**=ಒಟ್ಟಾಗಿ ಸೇರಿಸು.

೫ **ಮುರುಕಿ**=ಡೂಗಿ.

೮೨ನೆಯ ಹಾಡು

ಗೊಲ್ಲತಿಯರು ಕೃಷ್ಣನನ್ನು ಕರೆಯುತ್ತಿದ್ದಾರೆ.

೧ **ಬಾಣನ ಭಂಜಿಸಿದಂಥ**=(ಸಂ. ೨., ಪು. ೨೨೨).

೮೩ನೆಯ ಹಾಡು

ಕೃಷ್ಣನ ಸಾಹಸಚರ್ಯವನ್ನು ಸದಾಕಾಲ ಬಯಸುವ ಗೊಲ್ಲತಿಯೊಬ್ಬಳು ತನಗೆ ಒದಗಿದ ತೊಡಕು, ತೊಂದರೆಗಳನ್ನು ನಿವೇದಿಸುತ್ತಾಳೆ.

೧ **ಉದ್ದಂಡ**=ದುಷ್ಟ.

೮೪ನೆಯ ಹಾಡು

ಮನೆಗೆ ಬಂದ ಕೃಷ್ಣನನ್ನು ರಹಸ್ಯವಾಗಿ ಕಂಡು, ಒಬ್ಬ ಗೋವಳಿತಿ ಗದ್ದಲ ಮಾಡಬೇಡವೆಂದು ಅವನನ್ನು ಬೇಡಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾಳೆ.

೩ **ನಾಡ ಮಾತು**=ಸಲ್ಲದ ಮಾತು.

ಪಾಡುಪಂಥ=ಈರ್ಷೆಯ ಮಾತು.

೮೫ನೆಯ ಹಾಡು

ಇನ್ನೊಬ್ಬ ಗೋವಳಿತಿ ಹುಸಿಮುನಿಸಿನಿಂದಿದ್ದ ಕೃಷ್ಣನನ್ನು ಸಂತವಿಟ್ಟು ಕರೆಯುತ್ತಾಳೆ.

೧ **ಮಾವನ ಅಳಿಯ**=ಕಂಸನ ತಂಗಿಯ ಮಗ.

ಭಾವನತನಯ=ಕಂಸನಿಗೆ ಭಾವನಾದ ವಸುದೇವನ ಮಗ.

ಮಾವನ ಮಡದಿಯ=ವಸುದೇವನ ಮಾವನಾದ ದೇವಕನ ಹೆಂಡತಿಯು.

ಮಗಳ=ಹೆಂಡತಿಯು.

ಸೊಸೆಯ=ರುಕ್ಮಿಣಿಯು.

೨ **ಅತ್ತಿಗೆಯ ಮೈದುನ**=ರೇವತೀದೇವಿಯ ಮೈದುನ.

ಅತ್ತಿಗೆಯ ಮಗಳ ಗಂಡ=ದೇವಕಿಯ ಅತ್ತಿಗೆಯಾದ ರಾಜಾಧಿದೇವಿಯ ಮಗಳಾದ ಮಿತ್ರವಿಂದಾ ಎಂಬವಳ ಗಂಡ.

ಅತ್ತಿಗೆಯ ಪುತ್ರಿಯ = ವಸುದೇವನ ತಂಗೆಯಾದ ಶ್ರುತಕೀರ್ತಿಯ ಮಗಳ.

೬ ಕಾಲಿಯಮರ್ದನ

೮೬ನೆಯ ಹಾಡು

ಈ ಹಾಡಿನಲ್ಲಿ ಶ್ರೀಕೃಷ್ಣನು ಕಾಲಿಯ ಸರ್ಪವನ್ನು ಮರ್ದನ ಮಾಡಿದ ಕಥೆಯು ವಿಸ್ತೃತವಾಗಿ ಬಂದಿದೆ.

೧ **ತಡಿ**=ದಂಡೆ.

ಘುಂಘುರ=ಗೆಜ್ಜೆ, ಕಿರುಗಂಟೆ.

ಘನಸಾರ=ಶ್ರೀಗಂಧ.

ಚರ್ಚಿಸಿ=ಲೇಪಿಸಿಕೊಂಡು.

ತೊಡರು=ಆಭರಣ.

ಚಿನ್ಮಣಿ=ಬಂಗಾರದ ಗೆಜ್ಜೆ.

೨ **ಕೊಂಡಾಲತಿಮ್ಮ** = ಕೃಷ್ಣನ ಗೆಳೆಯರಲ್ಲಿ ಒಬ್ಬ. (ಕಾಲ್ಪನಿಕ ವ್ಯಕ್ತಿ.)

ಮಿಂಡೆ=ಯುವತಿ.

ದಿಂಡೆಯರು=ತುಂಟ ಗೆಳೆಯರು.

೩ **ಕಳಕಳಿಸು**=ನಗು.

೪ **ಬಾಯನಾದದಿಂದ**=ಗೋಳಾಡುತ್ತ.

ವಿಗಡೆ=ದುಃಖಾರ್ತೆ.

ದಗದಗಿಸು=ಸಂತಾಪಪಡಾಗು.

೫ ಸಮಪಾದವಿಟ್ಠಲ:

ಪಂಢರಪುರದಲ್ಲಿಯ ವಿಟ್ಠಲ ಮೂರುತಿ ಎರಡೂ ಪಾದಗಳನ್ನು ಜೋಡಿಸಿ ನಿಂತಿದೆ. ಶಿಲ್ಪಶಾಸ್ತ್ರದಲ್ಲಿ ಮೂರ್ತಿಗಳನ್ನು ಕಿಲ್ಲಿಸುವ ವಿಧಾನಗಳು ಐದು ತೆರನಾಗಿವೆ. ೧. ಏಕಭಂಗ, ೨. ದ್ವಿಭಂಗ, ೩. ತ್ರಿಭಂಗ, ೪ ಸಮಪಾದ, ೫ ಅಭಂಗ.

ಸಮಚರಣ ಸರೋಜಂ ಸಾಂದ್ರನೀಲಾಂಬುದಾಭಂ ।
ಜಘನನಿಹಿತಪಾಣಿಂ ಮಂಡನಂ ಮಂಡನಾನಾಂ ॥
ತರುಣತುಲಸಿಮಾಲಾ ಕಂಧರಂ ಕಂಜನೇತ್ರಂ ।
ಸದಯಧವಲಹಾಸಂ ವಿಟ್ಠಲಂ ಚಿಂತಯಾಮಿ ॥

ಈ ನುಡಿಯಲ್ಲಿ ದಶಾವತಾರದ ವರ್ಣನೆ ಇದೆ.

ಕಣ್ಣೆತ್ತಿ ನೋಡನು=ಮತ್ಸ್ಯಾವತಾರ.

ಕಡೆಗೋಲ ಬೆನ್ನಲಿ ಪಿಡಿದನು=ಕೂರ್ಮಾವತಾರ.

ಹಲ್ಗಳನೂರಿ ಮಣ್ಣ ಕಚ್ಚಲು=ವರಾಹಾವತಾರ.

ಬಾಯಿ ತೆರೆಯುವನು=ನರಸಿಂಹ.

ಮಣ್ಣ ಬೇಡಲು=ವಾಮನಾವತಾರ.

ಎನ್ನ ಕುತ್ತಿಗೆಯ ಕೊಯ್ವರೆ=ಪರಶುರಾಮಾವತಾರ.

ಮಾತೆಯ.....ಪೋಷರೆ=ರಾಮಾವತಾರ.

ಬಲಭದ್ರ.....ತೋರೆ=ಕೃಷ್ಣಾವತಾರ.

೬ **ಮಾಂಗಲ್ಯದ ಚೆಂದ ಕಾಯು**=ಮುತ್ತೈದೆತನ ಕಾಯು.

೭ **ಕಂತುಕ**=ಚೆಂಡು.

೮೭ನೆಯ ಹಾಡು

ಕಾಲಿಯ ಮರ್ದನದ ಬಣ್ಣನೆಯ ಮತ್ತೊಂದು ರೀತಿಯನ್ನು ಈ ಹಾಡಿನಲ್ಲಿ ನೋಡಬಹುದು. ಇದರಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಶ್ರೀಕೃಷ್ಣನ ನರ್ತನದ ವಿವಿಧ ರೀತಿಗಳನ್ನು ವರ್ಣಿಸಲಾಗಿದೆ.

೮೮ನೆಯ ಹಾಡು

೧ **ಮೋಲುಸುರದನ್ನ**=ಮೇಲೆ ತಾಕದಂತೆ.

ಭಾಮೆ=ಲಕ್ಷ್ಮೀದೇವಿ.

ಎಳಸು=ಅಪೇಕ್ಷಿಸು.

ಅಂಕದರ್ಪ=ಹೆಚ್ಚಿನ ಅಭಿಮಾನ.

೮೯ನೆಯ ಹಾಡು

ಒಬ್ಬ ಗೊಲ್ಲತಿ ಬಂದು, ಕಾಳಿಯ ಮರ್ದನ ಮಾಡಿದ ಕೃಷ್ಣನಿಗೆ ಇನ್ನು ಮೇಲೆ ಹೀಗೆ ಮಾಡದಂತೆ ಬುದ್ಧಿ ಹೇಳಬೇಕೆಂದು ಬೇಡಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾಳೆ.

೧ **ಧಿಟ್ಟ....ಮಚ್ಚನೆ**=ಮತ್ಸ್ಯಾವತಾರ.

ಬೆಟ್ಟಕೆ....ನಿಂತನೆ=ಕೂರ್ಮಾವತಾರ.

ಸಿಟ್ಟು....ತಂದನೆ=ವರಾಹಾವತಾರ.

ಗಟ್ಟಿ ಉಕ್ಕಿನ....ಬಂದನೆ=ನರಸಿಂಹಾವತಾರ.

೨ **ಮೂರಡಿ....ಬೇಡಿದನೆ**=ವಾಮನಾವತಾರ.

ನೃಪರ....ಪಿಡಿದನೆ=ಪರಶುರಾಮಾವತಾರ.

ನಾರ....ಬಂದನೆ=ರಾಮಾವತಾರ.

ಚೋರ....ತಿಂದನೆ=ಕೃಷ್ಣಾವತಾರ.

೩ **ಬತ್ತಲೆ....ಅಪ್ಪಿದ**=ಬೌದ್ಧಾವತಾರ.

ನಾರಿಯರು=ತ್ರಿಪುರರ ಸತಿಯರು.

ಉತ್ತಮ....ಹತ್ತಿದ=ಕಲ್ಕ್ಯವತಾರ.

೭. ವೇಣುನಾದಲೀಲೆ

೯೦ನೆಯ ಹಾಡು

ಗೊಲ್ಲತಿಯೊಬ್ಬಳು 'ವೃಂದಾವನದಲ್ಲಿ ವಿಹಾರಮಾಡುವ ವಂಶೀಧರ ಕೃಷ್ಣನನ್ನು ನೋಡೋಣ ಬಾ' ಎಂದು ಕರೆಯುವ ಮಾತುಗಳು ಈ ಹಾಡಿನಲ್ಲಿವೆ.

೧ **ಅರುಣಪಲ್ಲವ**=ಕೆಂಪುಚಿಗುರು.

ಮರಕತ=ಪಚ್ಚೆ.

೨ **ಹಾರಹೀರ**=ವಜ್ರದಹಾರ.

ಸಾರಶರೀರ=ತುಂಬಿದ ಮೈ.

ಮನೋದೂರ=ಮನಸ್ಸಿಗೆ ತಿಳಿಯದಂತಹವನು (ಅಗಮ್ಯ).

೯೧ನೆಯ ಹಾಡು

ಇನ್ನೊಬ್ಬ ಗೋವಳಿತಿ ತನ್ನ ಗೆಳತಿಯನ್ನು, ಶ್ರೀಕೃಷ್ಣನನ್ನು ನೋಡಲು ಕರೆದುದು ಈ ಹಾಡಿನಲ್ಲಿದೆ.

೧ **ಘನ**=ಮೋಡ.

ಕನಕಾಂಬರ=ಪೀತಾಂಬರ, ಹೊಂಬಟ್ಟೆ.

೨ **ವನ್ಯ**=ಕಮಲ.

೯೨ನೆಯ ಹಾಡು

ಈ ಸುಳಾದಿಯಲ್ಲಿ ಪರಮಾತ್ಮನು ಅಂಗುಷ್ಠಮಾತ್ರ ರೂಪವುಳ್ಳವನೆಂದು ಕಾಠಕ ಉಪನಿಷತ್ತಿನಲ್ಲಿ ಹೇಳಿದದನ್ನು ದಾಸರು ವಿವರಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಪರಮಾತ್ಮನು ಈ ರೂಪವುಳ್ಳವನಿದ್ದರೂ, ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಭಕ್ತರಿಗೆ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಪರಮಾತ್ಮನು ತಮಗೆ ಉಡುಪಿಯ ಕೃಷ್ಣನ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡದ್ದನ್ನು ದಾಸರು ವರ್ಣಿಸಿದ್ದಾರೆ.

ಅಂಗುಷ್ಠ ಮಾತ್ರಃ ಪುರುಷೋ ಮಧ್ಯ ಆತ್ಮನಿ ತಿಷ್ಠತೇ |
ಈಶಾನೋ ಭೂತಭವ್ಯಸ್ಯ ನತತೋ ವಿಜುಗುಪ್ಸತೇ ||

ಏತದ್ವೈತತ್ (ಕಾಠಕ, ಅಧ್ಯಾಯ ೨, ವಲ್ಲಿ ೧).

೧ **ಕಂಡುಕಂಡು ಅರಸಿಕೊಂಬ**=ಪರಮಾತ್ಮನ ಸ್ವರೂಪವು ತಿಳಿದು ತಿಳಿದೂ ಮತ್ತೂ ತಿಳಿಯದಂತೆ ಆಗಿ, ಹುಡುಕಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ.

ಬಿಂಬಮೂರುತಿ=ಪರಮಾತ್ಮನು ಬಿಂಬಸ್ವರೂಪನು.

ಜೀವದಾಕಾರ ಮೂರುತಿ = ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಜೀವಿಗಳಲ್ಲಿ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಜೀವಿಗಳಾಕಾರದಲ್ಲಿ ಇರುವವನು.

೨ **ಪ್ರಬಂಧಗೀತ**=ಸಂಗೀತಯೋಗ್ಯ ಗೀತಗಳು.

ಗೋಪಿ=ಯಶೋದೆ.

ವ್ರಜ=ಗೋಕುಲ.

೩ **ಪೊಂಬಟ್ಟೆ**=ಪೀತಾಂಬರ.

ಒರೆ=ತುಂಬು.

ತುಡು=ಕಳವುಮಾಡು.

೪ **ಜಾತಿ**=ಸಂಗೀತದ ಮೂಲ ಸಪ್ತಸ್ವರಗಳು.

ಮೂರ್ಛನಾ=ಸ್ವರಸೌಂದರ್ಯದ ಸ್ಥಾಯಿತ್ವ.

ವಿ. ಸೂ. :— ಈ ನುಡಿಯ ಮೊದಲಿನ ಎರಡು ಸಾಲುಗಳ ಅರ್ಥವು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗುವುದಿಲ್ಲ.

ಕಡೆವ ನೇಣು=ಕಡೆಗೋಲಿನ ಹಗ್ಗ.

೯೩ನೆಯ ಹಾಡು

ಶ್ರೀಕೃಷ್ಣನು ಕೊಳಲನ್ನೂದಿದಾಗ ನಿಸರ್ಗದಲ್ಲಿ ನಡೆದ ಸ್ಥಿತ್ಯಂತರಗಳನ್ನು ದಾಸರು ಈ ಹಾಡಿನಲ್ಲಿ ವಿವರ-ವಿವರವಾಗಿ ಹೇಳಿದ್ದಾರೆ.

೧ **ಚೈತನ್ಯಮರೆತು**=ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಮೈಮರೆತು.

ತೀಡು=ಬೀಸು.

ಮಾರುತ ಮಂದಗತಿಗೊಯ್ಯೆ=ಮಂದಮಾರುತನಾಗಲು.

ಬರಲು=ಒಣಗಿದ ಗಿಡ-ಬಳ್ಳಿಗಳು.

ಹೇಡಿಗೊಳ್ಳು=ನಿಸ್ಸತ್ತ್ವವಾಗು.

ಜಕ್ಕವಕ್ಕಿ=ಚಕ್ರವಾಕ.

ವೈರಾಟೆ=ಹಗೆತನ.

೨ **ಒಡ್ಡು**=ವ್ಯಾಪಿಸು.

ನಳಿನ=ಕಮಲ.

ಚಂಪಕ=ಸಂಪಿಗೆ.

ನಾಗ=ಎಲೆಯ ಬಳ್ಳಿ.

ಪುನ್ನಾಗ=ಕರಿಯ ಎಲೆಬಳ್ಳಿ.

ಪಾಟಲ=ಪಾದರಿ.

೩ **ಒಡಲಾಸೆ**=ಕರುವಿನ ಪ್ರೀತಿ.

ನೀಂಟಿಸಿ=ನೇರವಾಗಿ ಮಾಡಿ.

೪ **ಬುದ್ಧಿ ಸೂರಾಡಿ**=ಸಂಭ್ರಾಂತರಾಗಿ.

ಗದ್ದಿಗೆಯುರಸ=ಸರ್ವಶ್ರೇಷ್ಠನಾದ ಶ್ರೀಕೃಷ್ಣ.

೫ **ಮಧುಕುಂಜವನ**=ವೃಂದಾವನದ ಒಂದು ಭಾಗ.

ತ್ರಿಭಂಗಿ=ಮೂರು ಕಡೆಗೆ ಮಣಿದು ನಿಲ್ಲುವ ರೀತಿ.

ಹೇಮಾಂಬರ=ಪೀತಾಂಬರ.

ರಾಮಕ್ರಿ, ಗುಂಡಕ್ರಿ, ಮೇಘರಂಜಿನಿ=ಇವು ಕರ್ನಾಟಕಿ ಸಂಗೀತದ ಮೂರು ಘನರಾಗಗಳು.

೯೪ನೆಯ ಹಾಡು

ಇದರಲ್ಲಿಯೂ ಶ್ರೀಕೃಷ್ಣನು ಕೊಳಲನ್ನೂದಿದ ಬಣ್ಣನೆಯು ಇದೆ.

೧ **ನಳಿನಜಾಂಡ**=ಬ್ರಹ್ಮಾಂಡ.

ನೆಗಹು=ನಿಲ್ಲುವಿಕೆ.

೨ **ಕಳೆಯ**=ಕಳೆಯುಳ್ಳ, ಹೊಳೆಯುವ.

ಮಲಯಜ=ಗಂಧ.

೩ ಮಾರವಿ, ದೇಶಿ, ಗುರ್ಜರಿ, ಭೈರವಿ, ಗೌರಿ, ನಾಟಿ, ಸಾವೇರಿ, ಅಹೇರಿ, ಪೂರ್ವಿ, ಕಾಂಬೋದಿ, ಪಾಡಿ, ದೇಶಾಕ್ಷಿ, ಶಂಕರಾಭರಣ, ಪೂರವಕಲ್ಯಾಣ, ವಸಂತ, ತೋಡಿ, ವರಾಳಿ, ಗುಂಡಕ್ರಿ, ಸಾರಂಗ, ಸಾಳಗ, ಸೋರಟಿ, ಭೂಪಾಳಿ ಮತ್ತು ಶ್ರೀರಾಗ—ಕರ್ನಾಟಕ ಸಂಗೀತದ ಘನರಾಗಗಳು.

೪ **ಶರಭ**=ಎಂಟು ಕಾಲಿನ ಕಾಲ್ಪನಿಕ ಪ್ರಾಣಿ.

೫ **ಪುರರಿಪು**=ಶಿವ.

೯೫ನೆಯ ಹಾಡು

ದಾಸರು ಮುರಲೀನಾದಮುಗ್ಧೆಯರಾದ ಗೋಗುಲದ ಗೊಲ್ಲ ನಾರಿಯರ ಸಂಭ್ರಾಂತಭಾವವನ್ನು ಈ ಹಾಡಿನಲ್ಲಿ ವಿನೋದವಾಗಿ ಬಣ್ಣಿಸಿದ್ದಾರೆ.

೨ **ಸಾತ್ತ್ವತ**=ಕೃಷ್ಣ (ಸತ್ತ್ವತನ ವಂಶದವ).

೪ **ಸಟ್ಟುಗ**=ಹುಟ್ಟು.

ತೊಳಸು=ಥಳಿಸು, ಕುಟ್ಟು.

ಓಗರ=ಅನ್ನ.

೫ **ಮುದ್ದಿ**=ದನಕ್ಕೆ ತಿನಿಸಲು ಕಾಳನ್ನು ಕುಚ್ಚಿ ಮಾಡಿದ ಒಂದು ಪದಾರ್ಥ.

ಎಡೆಮಾಡು=ಊಟಕ್ಕೆ ಬಡಿಸು.

೮ **ಚೌರಿ**=ಚೌರಿಯ ಕೂದಲು, ಗಂಗಾವನ.

೯ **ಗಟ್ಟಿಕಂಕಣ**=ಪಾಟ್ಲಿ, ಗೋಟು ಮುಂ.

೯೬ನೆಯ ಹಾಡು

ಶ್ರೀಕೃಷ್ಣನು ಜಲಕ್ರೀಡೆಯನ್ನಾಡಿದ ರೀತಿಯು ಈ ಹಾಡಿನಲ್ಲಿ ವರ್ಣಿತ-ವಾಗಿದೆ.

೧ **ಅಳಿಗಂಧ**=ಹೂವಿನ ಹುಡಿ (ಅಳಿಗಳ ಗಂಧ).

೮. ಗೋಕುಲನಿರ್ಗಮನ

೯೭ನೆಯ ಹಾಡು

ಬಿಲ್ಲುಹಬ್ಬಕ್ಕೆಂದು ಶ್ರೀಕೃಷ್ಣನನ್ನು ಕರೆಯಲು ಅಕ್ರೂರನು ಮಧುರೆಯಿಂದ ಗೋಕುಲಕ್ಕೆ ಬಂದನು. ಆತ ಬಂದಿರುವನೆಂಬ ಸುದ್ದಿಯನ್ನು ಕೇಳಿ ಗೋಪಿಕಾ ಸ್ತ್ರೀಯರು, ತಮ್ಮತಮ್ಮೊಳಗೆ ಮಾತನಾಡಿಕೊಳ್ಳುವ ಹಾಡಿದು.

೯೮ನೆಯ ಹಾಡು

ಒಬ್ಬ ಗೋವಳಿತಿ ತನ್ನ ಕಾತರಭಾವವನ್ನು ಈ ರೀತಿ ಹೊರಕ್ಕೆ ಹಾಕು-ತ್ತಾಳೆ.

೧ **ಹೊಕ್ಕುಬಳಕೆ**=ವಿಶೇಷ ಗುರುತು.

೨ **ನಿಗಳ**=ಬೇಡಿ.

೩ **ಅತ್ತೆಯ ಮಕ್ಕಳಂತೆ :**

ಪಾಂಡವರು ಕೃಷ್ಣನ ಸೋದರತ್ತೆಯಾದ ಕುಂತಿಯ ಮಕ್ಕಳು. ಕುಂತಿ ಮತ್ತು ವಸುದೇವ ಒಂದೇ ಹೊಟ್ಟೆಯಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟಿದವರು.

೪ **ಅಲ್ಲಿ**=ಮಧುರೆಯಲ್ಲಿ.

ಅರಸನ=ಕಂಸನ.

ಕಳ್ಳಕಪಟ=ಒಳಸಂಚು.

೯೯ನೆಯ ಹಾಡು

ಶ್ರೀಕೃಷ್ಣನು ಮಧುರೆಗೆ ಹೊರಟು ರಥದಲ್ಲಿ ಕುಳಿತುದನ್ನು ಕಂಡ ಗೋಪ ಸ್ತ್ರೀಯೊಬ್ಬಳು, ತನ್ನ ಕರುಣಾಭಾವವನ್ನು ಈ ಪದ್ಯದಲ್ಲಿ ಹೊರಗೆ ಹಾಕಿದ್ದಾಳೆ.

೧ **ಅರ್ಥಿ**=ಹುರಿಯಾಳು.

೩ **ಕಧಿಜನಾಭ**=ಕಧಿಜ ಎಂಬುದರ ಅರ್ಥ ಆಗುವುದಿಲ್ಲ. ಕೋಶ-ದಲ್ಲಿ ಈ ಶಬ್ದವಿಲ್ಲ.

೧೦೦ನೆಯ ಹಾಡು

ಇನ್ನೊಬ್ಬ ಗೋವಳಿತಿ ಕೃಷ್ಣನ ಅಗಲಿಕೆಯನ್ನು ನೆನೆದು ಹಲುಬುತ್ತಾಳೆ.

ವಿ. ಸೂ.— ಕೃಷ್ಣನು ನಮ್ಮೊಡನೆ ಇರುವತನಕ ಗೋಕುಲದಲ್ಲಿಯ ನಿಸರ್ಗದ-ಲ್ಲೆಲ್ಲ ಸೌಂದರ್ಯವು ತುಂಬಿರುತ್ತಿತ್ತು— ಎಂಬುದು ಆಕೆಯ ಭಾವ.

೨ **ಎಡೆಮಾಡಿ**=ತನ್ನ ರಥದಲ್ಲಿ ಸ್ಥಾನವನ್ನು ಕೊಟ್ಟು.

ವಕ್ರಮಾರ್ಗವ ಕೂಡಿ=ಸರಳ ರೀತಿಯನ್ನು ಬಿಟ್ಟು.

ಉಸಿರೆಣಿಸಿ=ಕಳವಳವನ್ನು ತಿಳಿದುಕೊಂಡು.

೧೦೧ನೆಯ ಹಾಡು

ಮತ್ತೊಬ್ಬ ಗೋವಳಿತಿ ಶ್ರೀಕೃಷ್ಣನ ಅಗಲಿಕೆಯ ದುಃಖದಿಂದ— ಗೋಕುಲವೇ ವಾಸಕ್ಕೆ ಯೋಗ್ಯವಲ್ಲವೆಂಬ— ತನ್ನ ಹಂಬಲವನ್ನು ತೋಡಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾಳೆ.

೬ **ಪೂಸರಳು**=ಕಾಮನ ಹೂಬಾಣ.

೮ **ಅಂತರಂಗದಾಸೆ**=ಉತ್ಕಟ ಪ್ರೇಮ.

೧೦೨ನೆಯ ಹಾಡು

ಬಿಲ್ಲುಹಬ್ಬದಲ್ಲಿ ಶ್ರೀಕೃಷ್ಣನು ಎಲ್ಲ ಪಣಗಳನ್ನೂ ಜಯಿಸಿ, ಮಾವ ಕಂಸ ನನ್ನು ಸಂಹರಿಸಿ, ವಸುದೇವ-ದೇವಕಿಯರ ಸೆರೆ ಬಿಡಿಸಿದನು. ತಾಯಿಯ ಅಪೇಕ್ಷೆ-ಯಂತೆ ಆತನು ಮಥುರೆಯಲ್ಲಿಯೇ ನಿಂತುಕೊಂಡನು. ಆದರೂ ಗೋಪಿಯರ

ಯೋಗಕ್ಷೇಮದ ವಿಚಾರ ಆತನನ್ನು ಬಿಡಲಿಲ್ಲ. ಆತನು ಉದ್ಧವನನ್ನು ಗೋಕುಲಕ್ಕೆ ಕಳಿಸಿ, ಗೋಪಿಕಾಸ್ತ್ರೀಯರ ಇರವನ್ನು ತಿಳಿದುಕೊಂಡು ಬರುವುದಕ್ಕಾಗಿ ತಿಳಿಸಿದಾಗ, ಗೋಪಿಕಾಸ್ತ್ರೀಯರು ಉದ್ಧವನನ್ನು ಕುರಿತು ಆಡಿದ ಮಾತುಗಳು.

೧ **ಬಿಲ್ಲುಬಿಳಿಯ**=ಬೆಳ್ಗಬ್ಬು ಬಿಲ್ಲಾದವ, ಕಾಮ.

ಬೇಟೆ=ವಿರಹ.

೨ **ಮನಸಿಜಪಿತ**=ಕೃಷ್ಣ.

೩ **ಕೋವಿದ**=ಚತುರ.

೯. ವಿವಿಧಭಾವಲೀಲೆ

೧೦೪ನೆಯ ಹಾಡು

ತನ್ನನ್ನು ಮರೆತೆ ಏಕೆ?—ಎಂದು ಕೇಳುವ ಭಕ್ತ ಪರ್ಯಾಯವಾಗಿ ಶ್ರೀಕೃಷ್ಣನ ಬಾಲಲೀಲೆಗಳನ್ನು ಬಣ್ಣಿಸುತ್ತಾನೆ.

೧ **ಕಲ್ಲಿಯ ಚೀಲ**=ಹೆಣಿಕೆಯ ಚೀಲ.

೨ **ಕಲ್ಲುಮಣೆ**=ಗೊಟ್ಟಿಗುಣಿಯ ಆಟ.

ಕವಡಿಚೆನ್ನೆ=ಕವಡಿಯಿಂದಾಡುವ ಗೊಟ್ಟಿಗುಣಿ ಆಟ.

೧೦೫ನೆಯ ಹಾಡು

ತನ್ನ ಬೇಡಿಕೆಯನ್ನು ಮನ್ನಿಸದ ಪರಮಾತ್ಮನನ್ನು ಭಕ್ತ, ದಶಾವತಾರದ ಲೀಲೆಗಳಿಂದ ಅಣಕವಾಡುತ್ತಾನೆ.

೧ **ಜಲಧಿ ಕಣ್ಣಬಿಡು**=ಮತ್ಸ್ಯಾವತಾರ.

ಕಲ್ಲು ಹೊತ್ತು ನಿಂತಿರು=ಕೂರ್ಮಾವತಾರ.

ಅಡವಿಸೇರು=ವರಾಹಾವತಾರ.

ಇರುಳು-ಹಗಲು ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳದಿಹನೆ=ನರಸಿಂಹಾವತಾರ.

೨ **ಕಂಡು....ಒಂದು ಕಾಲಲಿ ನಿಲ್ಲುವನೆ**=ವಾಮನಾವತಾರ.

ಕೊಡಲಿ ಹಿಡಿದು ನಿಲ್ಲು=ಪರಶುರಾಮಾವತಾರ.

ಉಪವಾಸವಿರು=ರಾಮಾವತಾರ.

೩ ಠಕ್ಕುತವಳಿ ನಡಿಸು=ಕೃಷ್ಣಾವತಾರ.

೩ ಕೆಟ್ಟು ಬಯಲುಹೇವ ತೊರೆ=ಬೌದ್ಧಾವತಾರ.

ಕಲಿಯು ಆಗು=ಕಲ್ಕ್ಯವತಾರ.

೧೦೫ನೆಯ ಹಾಡು

ಈ ಹಾಡಿನಲ್ಲಿಯೂ ದಶಾವತಾರದ ಲೀಲೆಗಳಿವೆ.

೧ ಆಗಮುವನು ತಂದವನೆ=ಮತ್ಸ್ಯಾವತಾರ.

ಗಿರಿಯು ಪೊತ್ತವನೆ=ಕೂರ್ಮಾವತಾರ.

ಮೂಗಿಂದ.... ಎತ್ತಿದನೆ=ವರಾಹಾವತಾರ.

ಶಿಶು....ಒದಗಿದನೆ=ನರಸಿಂಹಾವತಾರ.

೨ ಧರಣಿಯು....ಮಾಡಿದನೆ=ವಾಮನಾವತಾರ.

ಭೂಸುರನಾಗಿ....ಧರಿಸಿದನೆ=ಪರಶುರಾಮಾವತಾರ.

ಭರದಿ ಕೋಡಗ....ಕೂಡಿದನೆ=ರಾಮಾವತಾರ.

ಫಣಿಯು....ಕುಣಿಕುಣಿದಾಡಿದನೆ=ಕೃಷ್ಣಾವತಾರ.

೩ ಉಟ್ಟುದ....ಬಿಸುಟಿಹನೆ=ಬೌದ್ಧಾವತಾರ.

ದಿಟ್ಟ....ಮೆರೆಯುವನೆ=ಕಲ್ಕ್ಯವತಾರ.

೧೦೦ನೆಯ ಹಾಡು

ಇನ್ನೊಂದು ದಶಾವತಾರದ ಅಣಕವಾಡು.

೧ ಹೊಲಸು ನ್ಯೆಯುವ=ಮತ್ಸ್ಯಾವತಾರ.

ತಲೆದೋರದವ=ಕೂರ್ಮಾವತಾರ.

ಬಲುಕೇಶದವ=ವರಾಹಾವತಾರ.

ಚಾವನ್ನ=ಶ್ರೀಗಂಧ, ಚಂದನ.

ಸಲೆಘೋರರೂಪಿ=ನರಸಿಂಹಾವತಾರ.

೨ **ತುಲಸಿಯ ಮಾಲೆ ಧರಿಸಿದವ**=ವಾಮನಾವತಾರ.

ಜವ್ವಾಜಿ=ಒಂದು ಸುಗಂಧದ್ರವ್ಯ.

ಕೊಲೆಗಡುಕ—ಪರಶುರಾಮಾವತಾರ.

ಅಲೆದಾಡುವವ=ರಾಮಾವತಾರ.

ಅಂಗರಾಗ=ಲೇಪನ.

೩ **ಕಳವು ಮಾಡುವ**=ಕೃಷ್ಣಾವತಾರ.

ಪರಸತಿಯ ಬಯಸುವ=ಬೌದ್ಧಾವತಾರ.

ಹರಿದಾಡುವವ=ಕಲ್ಕ್ಯವತಾರ.

ಪಡಲಿಕೆ=ತಲೆದಿಂಬು.

೧೦೭ನೆಯ ಹಾಡು

ಈ ಸುಳಾದಿಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಾರಂಭದ ಎರಡು ನುಡಿಗಳಲ್ಲಿ ಶ್ರೀಕೃಷ್ಣನ ಬಾಲಲೀಲೆ ಇದ್ದು, ಮುಂದೆ ಶ್ರೀಕೃಷ್ಣನ ಭಕ್ತಿಯ ವಿಚಾರವನ್ನು ಹೇಳಲಾಗಿದೆ.

೧ **ತೊಡರು**=ಸರಪಳಿ.

ಹೇಮವರ್ಣ ಶ್ಯಾಮ ಕೋಮಲಾಂಗ :

ಶ್ಯಾಮಲ ವರ್ಣವಾಗಿದ್ದರೂ ಕೃಷ್ಣನ ಮೈಬಣ್ಣ ಬಂಗಾರದಂತೆ ಹೊಳ-ಪುಳ್ಳದ್ದಿತ್ತು.

೨ **ಜಂಭಭೇದಿ**=ಇಂದ್ರ.

ಜಂಭನಿಗೆ ಜಂಭಾಸುರನೆಂಬ ಹೆಸರೂ ಇದೆ. ಇವನು ಬಲಿಯ ಮಿತ್ರ. ಇಬ್ಬರೂ ಕೂಡಿ ಇಂದ್ರನ ಕೂಡ ಯುದ್ಧ ಮಾಡುವಾಗ, ಬಲಿ ಮೂರ್ಛೆ ಹೊಂದಲು, ಈತನು ಸಿಂಹವನ್ನೇರಿ ಇಂದ್ರನೊಡನೆ ಹೋರಾಡಿ, ಅವನಿಂದ ಹತನಾದನು. (ಭಾಗ ೮–೧೧–೧).

ತಿರುವೆಂಗಳಪ್ಪ=ಶ್ರೀವೆಂಕಟೇಶ.

೪ **ವಿಹಂಗಗಮನ**=ಗರುಡಗಮನ, ವಿಷ್ಣು.

೧೦೮ನೆಯ ಹಾಡು

ಈ ಸುಳಾದಿಯಲ್ಲಿ ಬಾಲಕೃಷ್ಣನ ಬಣ್ಣನೆಯೊಂದಿಗೆ ಆತನ ವಿಷಯಕವಾದ ಉತ್ಕಟಭಕ್ತಿಯನ್ನೂ ಹೇಳಲಾಗಿದೆ.

೧ **ಉಪಬರ್ಹಣ**=ದಿಂಬು.

ಉಗ್ಗಡಿಸು=ಸಾರು, ಘೋಷಿಸು.

೨ **ಮಖ**=ಯಜ್ಞ.

ವಿಖನಸರು=ಋಷಿಗಳು.

೩ **ಕತ್ತಾವರೆ**=(ಕರಿದು ತಾವರೆ) ಕರಿಯಕಮಲ.

ವೀರೆ=ಪರಿಮಳ.

೫ **ನೋಂತಳೊ**=ವ್ರತ ಮಾಡಿದಳೊ.

ದಾಮ=ಹಗ್ಗ.

೧೦೯ನೆಯ ಹಾಡು

ಈ ಸುಳಾದಿಯಲ್ಲಿ ಶ್ರೀಕೃಷ್ಣಭಕ್ತಿಯನ್ನೇ ವಿವರಿಸಲಾಗಿದೆ.

೧ **ಕರಡಿಯ ಮಗಳು**=ಜಾಂಬವತಿ.

ನಾರಾಯಣಿ=ಮೋಹಿನೀ ರೂಪದ ವಿಷ್ಣು.

೩ **ಹೊದ್ದು**=ಹೊಂದು.

ಮಾಣ್=ಬಿಡು.

೫ **ಅನ್ಯೂನ**=ಕೊರತೆಯಿಲ್ಲದಂತೆ.

೧೧೦ನೆಯ ಹಾಡು

ಶ್ರೀಕೃಷ್ಣನ ಮಂಗಲಗೀತವಿದು.

೧ **ಜೀವಾತ್ಮನಾದ**=ಜೀವಿಗಳಲ್ಲೆಲ್ಲ ಆತ್ಮನಾಗಿರುವ.

ಪರಿಶಿಷ್ಟ ೨

ಹಾಡುಗಳ ಅಕಾರಾದಿ ಸೂಚಿ

ಪರಿಶಿಷ್ಟ ೩

ಪ್ರಮುಖಪದಸೂಚಿ

ನಾಟ್ಯ

ನದಿಗಳು

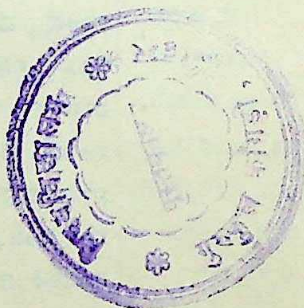
ಪಟ್ಟಣಗಳು

ರಾಗಗಳು

ಸಂಗೀತಕೋಶ

ವಾದ್ಯಗಳು

ವಾದ್ಯಾಕ್ಷರಗಳು





ವಿದ್ವಾಂಸರ ಸಲಹಾ ಮಂಡಳ

ಶ್ರೀ. ಪಂಡಿತ ಶ್ರೀನಿವಾಸಾಚಾರ್ಯ ಜಾಲಿಹಾಳ
" " ವೆಂಕಣ್ಣಾಚಾರ್ಯ ಮಳಗಿ
" " ಮೂರ್ತಾಚಾರ್ಯ ರಾಯಚೂರ
" ವಿದ್ಯಾರತ್ನ ರಾಘವೇಂದ್ರಾಚಾರ್ಯ ಪಂಚಮುಖಿ
" ಪಂಡಿತ ಗುರುರಾಜಾಚಾರ್ಯ ಪಾಂಡುರಂಗಿ
" " ಶ್ರೀ. ಸೇತುರಾಮಾಚಾರ್ಯ ಆದ್ಯ
" " ಕೆ. ಟಿ. ಪಾಂಡುರಂಗಿ, M.A.

ಉತ್ಸವ ಮಂಡಲದ ಅಧಿಕಾರಿವರ್ಗ

ಅಧ್ಯಕ್ಷರು

ಶ್ರೀ. ಅನಂತರಾವ ಅಸುಂಡಿ,
ನಿವೃತ್ತ ಜಿಲ್ಹಾ ನ್ಯಾಯಾಧೀಶರು, ವಿಜಾಪೂರ

ಉಪಾಧ್ಯಕ್ಷರು

ಶ್ರೀ. ಗೋರೆಬಾಳ ಹಣಮಂತರಾಯರು,
ವರದೇಂದ್ರ ಸಾಹಿತ್ಯಮಂಡಲ, ಲಿಂಗಸುಗೂರು
,, ಸುಬೋಧ ರಾಮರಾಯರು,
ಸಂಪಾದಕರು, "ಸುಬೋಧ", ಬೆಂಗಳೂರು
,, ಕೋಲಾರ ರಾಮರಾಯರು, M.A., LL B. ಬಳ್ಳಾರಿ
,, ಬಿ. ಅಶ್ವತ್ಥರಾವ, ಜಿಲ್ಹಾ ನ್ಯಾಯಾಧೀಶರು, ಬಳ್ಳಾರಿ,
,, ಬಿ. ಎ. ದೇಸಾಯಿ, (ದೇಸಾಯಿ ಕಂಪನಿ) ಹುಬ್ಬಳ್ಳಿ

ಕೋಶಾಧ್ಯಕ್ಷರು

ಡಾ. ಕಾಂತರಾವ ಕಮಲಾಪೂರ, M.B.B S. ಧಾರವಾಡ

ಕಾರ್ಯಾಧ್ಯಕ್ಷರು

ಶ್ರೀ. ಹ. ರಾ. ಪುರೋಹಿತ, M.A. ಹುಬ್ಬಳ್ಳಿ

ಕಾರ್ಯದರ್ಶಿಗಳು

ಶ್ರೀ. ಬುರ್ಲಿ ಬಿಂದುಮಾಧವ
,, ಕೆ. ಜಿ. ಹಲಸಗಿ, B.A., B.T.
,, ಹುಚ್ಚರಾವ ಬೆಂಗೇರಿ, M.A., B.T.

PRATIBHA P. DHARWAR

About the book....

Krishna Lila is the title of the IVth of the series of six volumes proposed to be published by the Utsava Samiti.

In this volume are collated all the available compositions of Shri Purandara-Dasa on Lord Shri Krishna. They describe sportive acts, deeds and exploits of Shri Krishna in his infancy, boyhood and so on and are grouped under nine appropriate sub-titles as Shaishava Lila, Bala Lila etc.

A scholarly and elaborate thesis in English on Suladis and Ugabhogas in Karnataka Music by Prof. R. Satyanarayanrao of the Varalakshmi Academics of Fine Arts of Mysore and a short history in Kannada of Bhakti Cult by the editors are the special features of the book.

Usual notes, explanations and references are given to make the book more useful to the readers.